

# Wiesław Olkusz

---

## Malarstwo w twórczości literackiej Gabrieli Zapolskiej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 74/4, 129-160

---

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

WIESŁAW OLKUSZ

## MALARSTWO W TWÓRCZOŚCI LITERACKIEJ GABRIELI ZAPOLSKIEJ

Gabrieli Zapolskiej fascynacje estetyczne są znamienym świadectwem oddziaływania aury intelektualnej na osobowość wrażliwą i chłoną. Owo poddanie się wszechobecnym w drugiej połowie w. XIX, choć nie zawsze autentycznym, fascynacjom twórczością plastyczną<sup>1</sup>, doprowadziło w rezultacie do pojawienia się wśród literatów — krytyków sztuki jeszcze jednej recenzentki, różniącej się jednak od swych kolegów zainteresowaniami i poglądami. Podstawową różnicą była odmienność obszaru penetracji estetycznej, spowodowana w dużej mierze wpływami środowiska, w którym przebywała Zapolska. Autorka *Listów z Paryża* posiadała zresztą świadomość owej odmienności, jak również domyślała się jej przyczyn. Samowiedzę tę ujawnia choćby fragment listu kierowanego do Stefana Laurysiewicza, w którym adresatowi donosi o dyskusji na temat głośnego wówczas, tj. w ostatnie dekadzie w. XIX, *Upadku Babilonu* Georges'a Rochegrosse'a:

Ja mówiłam, że to ohyda! On [tj. Mieczysław Reyzner], że wspaniale. Paniusia nie jest głupia, bo się zbić nie dała. Dowiodła, co jest złe, i wszyscy przyznali, a sam Raj później powiedział, że umyślnie, chcąc mnie wysondować, tak chwalił *Babilon*. A że Paniusia się mało znała dawniej, to teraz przez Dziudka [tj. Laurysiewicza] trochę się jej ślepie otworzyły. [L 1, 174]<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Besserwisserstwo współczesnych publicyści drugiej połowy XIX w. ośmieszali wielokrotnie, np. M. Bałucki w rubr. *Kronika tygodniowa*, „Kraj” (Kraków) 1869, nr 79. — [Anonim], *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany” 1865, nr 84, s. 79—80. O wadze tego problemu świadczy fakt jego poruszania w utworach literackich najwybitniejszych pisarzy doby pozytywizmu (m. in. M. Bałuckiego *Scherzo*, E. Orzeszkowej *Dwa bieguny* i *Na prowincji*, B. Prusa *Przed Kopernikiem* i *Dusze w niewoli*).

<sup>2</sup> Tym skrótem odsyłamy do wyd.: G. Zapolska, *Listy*. Zebrała S. Linowska. T. 1—2. Warszawa 1970. Pierwsza liczba po skrócie oznacza tom, następne — stronicę. Prócz tego do tekstów Zapolskiej odsyłamy skrótami: A = *A gdy w głąb duszy wnikiemy*. T. 1—3. Warszawa 1904. — DW = *Dzieła wybrane*. Wybór i redakcja J. Skórnicki i T. Weiss. T. 1—16. Kraków 1957. — P = *Publicystyka*. Cz. 1—2. Opracowały J. Czachowska i E. Korzeniewska. Wrocław 1958—1959.

Wskazówki młodego, współpracującego z „Przeglądem Tygodniowym” krytyka kształtowały zatem wrażliwość estetyczną Zapolskiej w okresie paryskim, kierowały jej zainteresowania w stronę najnowszych osiągnięć w malarstwie, których początkowo — wychowana na sprawozdaniach z czasopism krajowych — nie знаła bądź nie rozumiała. Poruszała się więc zrazu na gruncie sztuki bardzo niepewnie, szukając przez dłuższy czas oparcia w sądach ferowanych przez Laurysiewicza:

napisz mi cokolwiek, małą notatkę o Pissarro — wiesz, tym impresjoniście. Jest teraz jego wystawa i potrzebuję mieć to do korespondencji. Nie gniewasz się? Ale widzisz — tak — Paniusia jest bardzo głupia i musi się ratować. Nic temu nie winna, że ją tak mało i źle kształcili<sup>3</sup>.

Drugą bardzo bliską osobą (z którą przez pewien czas łączyły Zapolską nawet plany matrymonialne) był jeden ze współzałożycieli nabistów, Paul Sérusier. Pod wpływem sugestii malarza zaczęła gromadzić dzieła impresjonistów, a zwłaszcza neoimpresjonistów, i symbolistów, które po latach zaprezentuje publiczności polskiej<sup>4</sup>. Jak wynika z listów pisarki, zakupiła m. in. obrazy Sérusiera, van Gogha, Gauguina, Denisa, Vuillarda, Anquetina i Lacombe'a (zob. L 1, 473). Z innych listów (L 1, 477) uzyskujemy informację o posiadaniu przez Zapolską kolekcji drzeworytów japońskich (inspirujących tak twórczość impresjonistów, jak i symbolistów) oraz studium Georges'a Seurata.

Rolę animującą i korygującą upodobania estetyczne pisarki pełniły również dyskusje toczone na temat sztuki przez młodych kontestatorów. O godzinach spędzonych w otoczeniu literatów, malarzy, rzeźbiarzy i krytyków artystycznych donosiła Laurysiewiczowi (z którym łączyły ją nader bliskie stosunki) w styczniu 1895:

Mam kilku Francuzów znajomych, malarzy, rzeźbiarzy, dziennikarzy, ci przychodzą na śniadania albo na obiady, gawędzimy o wszystkim, ja się uczę, kształcę, umysł mój się rozwija [...]. [L 1, 469]

— i w marcu tegoż roku:

Schodzą się malarze, rzeźbiarze, literaci, Antoine i inni. Ach! Co to za miłe wieczory! Co to za miłe wieczory! Ogień pali się na kominku i mówi się o wszystkim, i żyje się, umysł się rozwija, kształci. I żadnej plotki, żadnego jadu, żadnej złości. Starcia zdań co do sztuki. [L 2, 508]

Aktywne uczestnictwo w życiu artystycznym Paryża musiało wywrzeć wpływ na poglądy estetyczne Zapolskiej, tak dalece różniące się w późniejszym okresie od sądów i zainteresowań pokolenia pozytywistów. Poglądy jej zresztą bardzo szybko ewoluowały; przesłedzenie artykułów nadsyłanych z Paryża pozwala określić ogrom drogi, jaką przebyła w krótkim czasie, rozpoczynając od oceniania według kryterium naiwnego naturalizmu, a na afirmacji nowych kierunków malarstwa kończąc. Tę ewolucję poglądów estetycznych autorki *Małazski* trafnie

<sup>3</sup> Cyt. za: E. Korzeniewska, wstęp w: P 1, LVII.

<sup>4</sup> Ekspozycja kolekcji Zapolskiej odbyła się w r. 1906 we Lwowie.

scharakteryzowała we wstępie do jej *Pism publicystycznych* Ewa Korzeniewska, co pozwala mi na sporadyczne jedynie odwoływanie się do artykułów sprawozdawczo-krytycznych, szczególnie tych, które ściśle korespondować będą z tekstami beletrystycznymi, uzasadniając tezę sygnalizowaną inskrypcją tytułową niniejszej refleksji badawczej.

### W kręgu pozytywistycznych fascynacji sztuką (1881—1889)

Pozytywistyczna fascynacja sztukami plastycznymi, konkretyzująca się zarówno w postaci licznych artykułów o zakroju teoretycznym, jak i recenzji oraz sprawozdań z salonów wystawowych, przenoszona była w znaczący sposób i na grunt literatury. Prus i Gawalewicz, Bałucki i Gomulicki, Sienkiewicz i Marrené-Morzkowska, Sowiński i Konopnicka — to jedynie skromna część pisarzy zaangażowanych w edukację estetyczną społeczeństwa, prowadzoną zarówno poprzez publicystykę na łamach prasy, jak i poprzez dzieła literackie.

Podobną działalność rozwija również przedstawicielka naturalizmu w Polsce. Jak słusznie zauważa Józef Rurawski, data urodzenia Zapolskiej, sytuująca ją jakby między dwoma prądami epoki, determinowała charakter przyszłej twórczości pisarki, przy czym relacje owe nie ograniczały się do powielania „hasła pracy u podstaw, emancypacji kobiet, równouprawnienia płci, asymilacji narodowej i społecznej oraz hasła »nagiej duszy«, tęsknot do Nirwany i Nieskończoności”<sup>5</sup>, lecz przynosiły także wypowiedzi świadczące o atrakcyjności różnorodnych sposobów istnienia w dziele literackim dzieła plastycznego. Otwarcie na problemy malarskie przejawia Zapolska bardzo wcześnie, i to na gruncie beletrystyki właśnie, a nie publicystyki, kreując bohaterów na podobieństwo postaci z dzieł malarskich, wyposażając ich w umiejętność estetycznego przeżywania obrazów, każąc im wreszcie wypowiadać sądy o przedstawieniach plastycznych. Pierwsze teksty wykazują typowe dla literatury pozytywistycznej obszary zainteresowań estetycznych, jak również sposoby ich penetracji. W pochodzącej z 1883 r. *Małaszce* aluzja do malarstwa Hogarta ma charakter stereotypowego, opartego na doświadczeniach czytelnika, określenia typu urody kobiecej. Epitet „Hogartowska linia” narzuca odbiorcy obraz smukłej dziewczyny o wężowych, płynnych kształtach i powtarzany jest w tej funkcji wielokrotnie. Dotyczy to zresztą nie tylko *Małaszki*, lecz funkcjonuje w kolejnych tekstach: z r. 1885 (*Ona*)<sup>6</sup> i 1889 (*Przedpiekle*)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> J. Rurawski, *Gabriela Zapolska*. Warszawa 1981, s. 14.

<sup>6</sup> Zob. DW 11, 54: „»Ona« pomimo ekscentrycznych mód i dążenia jej do emancypacji pozostawała zawsze najpiękniejszym tworem Stwórcy, zachowując wzdłuż bioder Hogartowską linię [...]”.

<sup>7</sup> Zob. DW 2, 113: „Dziwnym kaprysem natury Stasia w tym wieku niewdzięcznym, krytycznym dla dziewcząt, jaśniała niezwykłą urodą i Hogartowską linią bioder w oczy uderzała”.

Predylekcja do „plastycznego” kreowania wyglądu bohaterów — występująca wręcz nagminnie w beletrystyce pozytywistycznej<sup>8</sup> — konstituuje też porównania bohaterek do aniołków z *Madonny Sykstyńskiej* Rafaela (*Przedpiekle*) czy kobiet malowanych przez Rubensa (*Ona*), jak również charakterystykę postaci poprzez ukazanie ich stosunku do dzieł Bartolome’a Estebana Murilla (*Małazka*, *Przedpiekle*). Kłasyčzną wersję takiego zabiegu (bardzo popularnego w literaturze drugiej połowy w. XIX)<sup>9</sup> obserwujemy w *Dobrenej parze*; płytkość zainteresowań intelektualnych pary małżeńskiej, sygnalizowaną w sposób bezpośredni poprzez nasycanie języka narracji określeniami wartościującymi, uzewnętrznia ich stosunek do uznanych dzieł sztuki:

W Luwrze byli raz w niedzielę, odnaleźli *Kermess* Rubensa, zdeklarowali go „cochon”; pokazali język *Pięknej ogrodnicze* Rafaela, wyśmiali się z *Madonny* Murilla, a przed *Godami w Kanie* Veronesa pokładali się ze śmiechu<sup>10</sup>.

Obrazy Rubensa, Rafaela, Murilla to najczęściej akceptowane przez pisarzy pozytywistycznych dzieła sztuki, a występowanie w pierwszych utworach Zapolskiej odwołań tego rodzaju i do dzieł tych artystów jest wyraźnym dowodem zarówno ulegania wpływowi epoki, jak i braku skryształizowanych upodobań estetycznych.

Zamieszczanie w czasopismach pozytywistycznych licznych reprodukcji wpływało inspirująco na twórczość literacką. Fakt ten zauważyła już Orzeszkowa, wyjaśniając czytelnikom genezę swej *Anastazji*<sup>11</sup>, a powszechność tego zjawiska potwierdzają liczne teksty w sposób mniej lub bardziej udany transponujące głównie warstwę anegdotyczną dzieła plastycznego. Literackim *pendant* do obrazów E. Wautersa, J. van Ruysdaela, J. Szermentowskiego, P. Stachiewicza, A. Grottgera, W. Czachórskiego, J. Simmlera, J. Matejki, J. Chełmońskiego, H. Holbeina, F. Krurowskiego, T. Maleszewskiego są utwory wielu pisarzy i poetów epoki, ogłaszane częstokroć anonimowo lub pod pseudonimami<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Szerzej o sposobach malarskiego kreowania przestrzeni jako środka charakterystyki personalnej piszę w artykule *W kręgu malarstwa niderlandzkiego. Dzieła sztuki jako źródło inspiracji pisarzy 2 poł. XIX wieku*. „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, *Filologia Polska*, 18 (1980), s. 95—114.

<sup>9</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>10</sup> G. Zapolska, *Dobrana para*. W: *Fioletowe pończochy*. Kraków 1964, s. 37—38.

<sup>11</sup> E. Orzeszkowa, *Do pana Antoniego Kamieńskiego*. W: *Pisma zebrane*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 32. Warszawa 1949, s. 8—9. Przejawiana przez Orzeszkową aktywność w percepcji treści obrazu (kiedy dzięki estetycznej podniecie istotną rolę odgrywają asocjacje zapachowe, słuchowe i wizualne), której końcowym efektem jest ewokacja dziewczyny podobnej do bohaterki rysunku Kamieńskiego, pozwala na skonstatowanie, iż oddziaływanie sztuki nie kończy się tylko na filozoficznych refleksjach, zadumach bądź marzeniach. Konsekwencje prawdziwego przeżycia ujawniają się w postępowaniu człowieka, w jego działalności skierowanej na zewnątrz.

<sup>12</sup> Zob. [Anonim], *Uzdrowiony*. [Do obrazu E. Wautersa — W. O.]. „*Bluszcz*” 1875, nr 22, s. 172. — W. Bełza, *Dziecię z kwiatami*. Pod obrazem Tytusa Ma-

Zapolska w początkach twórczości beletrystycznej ulega podobnym tendencjom; stąd w jej dorobku dwa teksty (*Na koniec sami* i *Gdybyś ty żył...*) stanowiące rodzaj *pendant* do obrazów E. Tofany i P. Merwarta. Dzieła tych malarzy zafascynowały pomysłem, anegdotą rozwijaną przez nich w literacki nieomal sposób. Pisarka trafnie wyczuła podporządkowanie wszelkich wartości obrazu momentowi narracji; smakuje przeto wszystkie szczegóły obrazu w celu należytego zrozumienia, co tu się właściwie zdarzyło. Jej utwory można traktować jako rozwinięcie w czasie zdarzeń, których chronologię w dziełach malarskich sugerują relacje między osobami a przedmiotami, jako nie pozbawioną aspiracji artystycznych, zbeletryzowaną formę tak popularnych w owym okresie opisów obrazów reprodukowanych w czasopiśmie. Z dwóch tekstów inspirowanych tematycznie przez płótna — niewątpliwie ciekawsze jest opowiadanie *Na koniec sami*, w którym przeprowadzona została polemika z poglądami malarza. Idyllicznej scenie pierwszego *tête-à-tête* młodych ludzi po ślubie przeciwstawia Zapolska — z całą pewnością pod wpływem osobistych doświadczeń w tej materii — moment bolesnego rozczarowania, przeżywanego przez pannę młodą w wyniku podsłuchanego przypadkowo targu o posag.

Wybór obrazu oraz przekształcenia, jakim ulega jego idea podczas procesu percepcji, wskazuje na predylekcję pisarki do scen rodzajowych, do tematów z otaczającej rzeczywistości, przy jednoczesnej negacji wartości dzieł historycznych, mitologicznych czy religijnych<sup>13</sup>. To przyjęcie zasady szczerości wypowiedzi i autentyzmu za podstawowe kryterium — w przyszłości (w *Listach z Paryża*) prowadzić będzie do formułowania krytycznych uwag pod adresem twórców uznanych, a w Polsce szczególnie popularnych: Bretona, Chaplina, Munkácsy'ego, Brożika czy

---

leszewskiego. W: *Poezje*. Lipsk 1874, s. 200. — M. Dobrzański, *Psotnica*. [Do rys. A. Grottgera — W. O.]. „Kłosy” 1868, nr 163, s. 79. — K. Gliński, *Bociany*. [Do obrazu J. Chełmońskiego — W. O.]. „Tygodnik Ilustrowany” 1901, nr 12, s. 221. — W. Gomulicki, *Oracz*. [Do obrazu H. Holbeina — W. O.]. W: *Pod parasolem. Wybór opowiadań*. Warszawa 1961, s. 204—205. — M. Ilnicka: *U grobu Pańskiego. Pod obrazem Simmlera „Trzy Marie”*. „Bluszczy” 1868, nr 14, s. 81; *Wit Stwosch. Pod obrazem Matejki*. Jw., 1868, nr 26, s. 157—158. — Jaskółka [Z. Bukowiecka], *Powrót z Golgoty. Do obrazu Fr. Krudowskiego. Ofiarowane p. St. Gr...* „Kłosy” 1880, nr 805, s. 355. — A. Kraushar: *Sieroty. Powrót z lekarstwem*. [Do obrazu J. Szermentowskiego — W. O.]. Jw., 1865, nr 10, s. 114—115; *Na obraz Ruysdaëla*. W: *Strofy Alkara*. Warszawa 1925, s. 92—94. — n. [M. Gawałewicz]: *Do Piotra Stachiewicza. Z powodu jego „Legend o Matce Boskiej”*. „Tygodnik Ilustrowany” 1895, nr 6, s. 99; *Liścik*. [Do obrazu W. Czachórskiego — W. O.]. Jw., 1889, nr 323, s. 154. — G. Puzynina, *Niewiasty święte u Grobu Chrystusa. Do obrazu Simmlera [!]*. „Bluszczy” 1866, nr 55, s. 61. — M. Radziwiłł, *Po mlecznej drodze. Z cyklu Stachiewicza*. „Tygodnik Ilustrowany” 1894, nr 252, s. 262. — Wanda [Krynicka?], *Przed obrazem Chełmońskiego*. Jw., 1890, nr 26, s. 411.

<sup>13</sup> Zob. S. Ossowski, *U podstaw estetyki*. Warszawa 1949, s. 180.

Bouguereau<sup>14</sup>. Nieco wcześniej jednak można zaobserwować w twórczości beletrystycznej krystalizowanie się poglądów estetycznych Zapolskiej, której upodobania coraz wyraźniej grawitowały w kierunku naiwne pojmowanego naturalizmu. W pisanej zgodnie z naturalistyczną koncepcją badania rzeczywistości *Kaśce Kariatydy* mieści się epizod mający charakter publicystycznego wtrętu — co jest zresztą zabiegiem stosunkowo częstym w literaturze drugiej połowy w. XIX<sup>15</sup> — wyrokujący o zadaniach sztuki. Są w nim pogłosy toczzonej w latach 1875—1890 i osiągnącej apogeum w r. 1884 polemiki na temat kształtu sztuki polskiej<sup>16</sup>, a skonfrontowanie realiów powieściowych z rzeczywistością dało Zbigniewowi Raszewskiemu asumpt do konstatacji:

Powieść [...] z komentarzem historycznym czyta się [...] jak przewodnik po wydarzeniach i sporach lat osiemdziesiątych<sup>17</sup>.

Posiadająca walor autentyzmu powieściowa polemika rzeźbiarza z krytykiem<sup>18</sup> sytuuje Zapolską w rzędzie gorących zwolenników realizmu w sztuce, który uznaje pisarkę za kierunek społecznie doniosły i nowatorski stylistycznie. Wskazuje więc zarówno na poszerzenie kręgu tematycznego, co w konsekwencji prowadzi do kreowania nowego typu bohatera, jak i na odmienne formy przedstawiania, wynikające z realizacji Courbetowskich postulatów współczesności i obiektywizmu<sup>19</sup>. „Prawda” i „szczerłość” to nakaz moralny, epistemologiczny i estetyczny zarazem, decydujący też o demokratycznym charakterze sztuki. Ów egalitaryzm przedstawień realistycznych (czy też naturalistycznych) zaakcentuje Zapolska mocno, kreując scenę percepcji jednego z dzieł rzeźbiarza

<sup>14</sup> G. Zapolska, *W Salonie*. P 1, 218—236.

<sup>15</sup> Podobne tendencje jak w tekstach wymienionych w przypisie 1 realizują się w utworach takich jak *Aktorka* E. Lubowskiego, *Wśród walki i Konkursu Sewera* (I. Maciejowskiego) czy *Dla sławy Hajoty* (H. Szolc-Rogozińskiej).

<sup>16</sup> Zob. *Warszawska krytyka artystyczna w latach 1875—1890*. Opracowała A. Porębska. W zbiorze: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*. T. 2. Warszawa 1961, s. 187—363.

<sup>17</sup> Z. Raszewski, wstęp w: G. Zapolska, *Dramaty*. T. 1. Wrocław 1960, s. XXXIII.

<sup>18</sup> Raszewski (*op. cit.*, s. CVI—CVII) skrupulatnie odnotował m. in. identyczność rzeźb z przedstawionej przez Zapolską pracowni i dzieł dłuta T. Błotnickiego, topografię powieści z topografią rzeczywistą oraz odszukał pierwotny wzór powieściowego krytyka artystycznego (okazał się nim Lubowski), co potwierdza tezę o chęci włączenia się Zapolskiej w nurt toczony głównie w środowisku warszawskim walki o nową sztukę.

<sup>19</sup> Zob. L. Nochlin, *Realizm*. Warszawa 1974: „Coubert stwierdzał, że celem realisty jest przeniesienie do sztuki obyczajów, wyglądy, idei własnej epoki” (s. 39); „Dla Champfleury’ego zasadniczą formułą realizmu była szczerłość w sztuce — nałożony na artystę obowiązek przedstawiania tego tylko, co widział lub czego sam doświadczył, bez przekształcania, bez estetycznej afektacji, bez ulegania konwencji” (s. 43).

przez nie posiadającą żadnego wykształcenia estetycznego Kaśkę Olejarek<sup>20</sup>. Zarówno opis *atelier*, mający charakter prezentacji afirmowanego kierunku w sztuce, jak i konstrukcja epizodu ujawniającego sposób percepcji dzieła plastycznego należeć odtąd będą do kanonu sztuki pisarskiej autorki *Kaśki Kariatydy* szczególnie udanie funkcjonując w *Jance* i w powieści *A gdy w głąb duszy wnिकniemy*.

### Meandry ewolucji poglądów estetycznych (1890—1894)

*Kaśka Kariatyda* kończy pierwszy etap przenoszenia fascynacji estetycznych Zapolskiej do beletrystyki, okres, w którym zainteresowania pisarki sztuką plastyczną zdają się stanowić jedynie refleks pozytywistycznych zbliżeń literatury z malarstwem i który w ostatniej fazie prowadzi do afirmacji naturalizmu w sztuce<sup>21</sup>.

Etap drugi, rozpoczynający się pobytem Zapolskiej w Paryżu, to przejście od akcydentalnego w gruncie rzeczy kontaktu z malarstwem do autentycznego, żywego i szczerzego z nim obcowania. W pierwszych (z 1890 r.) przesyłanych do „Przeglądu Tygodniowego” sprawozdaniach (np. we wspomnianym już tekście *W salonie*) postulat wąsko pojętego naśladownictwa natury prowadzi do tropienia w dziełach odbicia rzeczywistości, fragmentu „prawdziwego życia”; zwolenniczka naturalizmu w literaturze, zastrzegając się, iż w dziedzinie, którą referuje, jest profanką, sądy swe formułowała w oparciu o autorytety Gautiera i Zoli, domagając się podejmowania motywów identycznych jak funkcjonujące w beletrystyce.

Zapowiedzią zmieniających się upodobań estetycznych Zapolskiej i jej kryteriów oceny jest rok 1891. Autorka *Listów z Paryża* z niewątpliwą satysfakcją donosi polskiemu czytelnikowi o włączeniu dzieł impresjonistów i neoimpresjonistów do oficjalnej wystawy, widząc w tym fakcie „objaw silnego prądu, przeciw któremu nawet najbardziej zakorzeniony szablon ostać się nie jest w stanie” (P 2, 20). Potwierdzają akceptowane przez pisarkę zwycięstwo nowych technik malarskich również objawy inspirowania konwencjonalnego malarstwa akademickiego pleneryzmem i impresjonistycznym widzeniem świata:

Są tu jeszcze czarne żałoby, jak *Clairina Espagne* — ale *Du Mond* rozjaśnia je swymi mnichami, na których białe habity filtruje się światło słoneczne przez parasol zielonych liści. I wszędzie pełno tego *pleine-air'u* [...], światło jest jeszcze przyćmione witrażem szablonu, a jednak już się pcha triumfalnie, torując sobie drogę po sadzą zawalanych trupach starzyzny. [P 2, 19]

<sup>20</sup> Zob. DW 1 (*Kaśka Kariatyda*), 220—221 (podkreśl. W. O.): „Wzrok Kaśki zatrzymał się na chwilę na tym dziecku bosym, biednym, wynędzniałym. Dziewczyzna z ludu odczuła mimowolnie prawdę i uśmiechnęła się do tej skamieniałej nędzy, która była jej wiernym odbiciem [...] teraz stoi uśmiechnięta, wpatrzona w to szare, kamienne dziecko, które odcina się od płaszczyzny i w wielkim milczeniu pogrążone, przypomina jej młodość i nędzę dni minionych”.

<sup>21</sup> Zbliża to Zapolską do Bałuckiego, Prusa, Witkiewicza i Sygietyńskiego, propagujących realizm w sztukach plastycznych.



Jeszcze śmielsze, ostrzejsze sformułowania pojawiają się w dwóch listach wysłanych 11 i 24 maja 1891 do Laurysiewicza<sup>22</sup>, dowodząc, że dosłownie rozumiany postulat naśladownictwa natury zastępuje nowa świadomość estetyczna, ukształtowana przez teorię i praktykę impresjonistów.

Jak słusznie konstatuje Korzeniewska, korespondencje sprawozdawcze z 1891 r. nie tylko w swej warstwie treściowej zapoznają czytelnika z impresjonizmem<sup>23</sup>; oddziaływania nowej techniki wyrazu uwidoczniają się także w sferze stylistycznej, przynosząc opisy przyrody i postaci transponowane z terenu sztuki odmiennej niż sztuka słowa.

Wypracowany na gruncie malarskim nowy sposób widzenia pewnego wycinka rzeczywistości, niejako roboczo sprawdzony przez Zapolską w tekstach publicystycznych, znajdzie z kolei pełne zastosowanie w jej twórczości beletrystycznej z tego okresu, co zresztą natychmiast zostanie podchwyczone przez krytykę i ocenione negatywnie<sup>24</sup>. Ambicją Zapolskiej jest plastyczne, polegające na zasugerowaniu wzajemnych relacji barwy, kształtu i ruchu, ukazanie świata przyrody; w mniejszym stopniu zabiegom tym poddane zostały inne komponenty dzieła. W powieści *Szmat życia* opisy przyrody dowodzą właściwego odczytania funkcji światła słonecznego w malarstwie impresjonistycznym. Monetowskie rozjaśnienie palety i operowanie barwami czystymi konstytuują tam opisy literackie, będące szczytowym punktem rozwoju tendencji naturalistycznych, dążeń naśladowczych wobec natury:

W tej chwili właśnie słońce z całym triumfem wypłynęło spoza ruin zamkowych i otoczone szarawym wieńcem drobnych chmur rozlało kaskadę światła na białe dachy „pałatek”, gładką zieleń łąk, jasną taflę stawu i w żółtawy ton wpadającą kolumnę pałacyku. Oświeciło ciemne, zniszczone chałaty żydów, kładąc na twarze kobiet żółte plamy i zapalając iskry w rudych brodach mężczyzn<sup>25</sup>.

Opisy powstałe pod wyraźnym wpływem impresjonizmu malarskiego nie ograniczają się jednak tylko do obrazów przyrody, lecz dotyczą także postaci, zwłaszcza w ich związku z naturą. Rezultatem wrażliwej ob-

<sup>22</sup> Zob. L 1, 152: „tyle *plein air*’u, że niczym Salon Marsowy. Sami impresjoniści!!! Możesz sobie wyobrazić, jakie to robi wrażenie. Jakby ktoś nagle w piwnicy okienka wybił”; L 1, 162: „Salon się tak wyemancypował, jakby go kto szarym mydłem wyprał. Ani śladu sadzy i smoły. Furt zielono i jasno. Jenó te zieloności nie mają za grosz talentu”.

<sup>23</sup> Zob. Korzeniewska, *op. cit.*, s. XX–XXI: „Korespondencje [...] nabierają coraz wyraźniej zalet opisu artystycznego, a więc plastycznego, w wydobywaniu barw, ruchu i kształtu. [...] Opisy te powstawały pod wyraźnym wpływem impresjonizmu w malarstwie”.

<sup>24</sup> Zob. T. Jeske-Choiński, *Felieton literacki*. „Słowo” 1893, nr 39, s. 2: „Obecnie p. Zapolska jest cała plamista, ubrana w plamy różnobarwne od góry do dołu [...]. Naturalistka, idealistka, realistka, romantyczka, upodobała sobie obecnie metodę impresjonistów”.

<sup>25</sup> G. Zapolska, *Szmat życia*. Lublin 1922, s. 35–36.

serwacji pleneru jest nader częste konstruowanie opisów, które wskazują na dematerializację natury i przekształcanie jej w „światlno-kolorystyczną miazgę”. Znamionną egzemplifikację typowo impresjonistycznego widzenia świata, polegającego na rozbiciu przedmiotów, pozbawieniu ich trójwymiarowości i ciężaru w wyniku wibracji świetlnej, stanowi kolejny fragment tekstu:

Ponad nim drzewa, zwłaszcza lipy, łączyły się w arkadę, przepuszczając jednak przez gałęzie strumienie złotawo-zielonego blasku. I pełno było tego blasku dokoła mężczyzny, pełno tych jasnych przez liście przepuszczanych i przefiltrowanych tonów, które kładły zielonożółte plamy na czarną barwę jego włosów, przeciętych u czoła białym jak śnieg promieniem, na dość wąskie, lecz kształtne czoło [...] <sup>26</sup>.

Koneksje z nowatorskim sposobem obrazowania ujawnia też dążność do epatowania czytelnika efektami asymetrii i fragmentaryczności; wcześniej zresztą ową odmienną zasadę kadrowania obserwowanych zjawisk sygnalizowała Zapolska w sprawozdaniach nadsyłanych do „Przeglądu Tygodniowego”.

Ostatnim wreszcie sposobem nawiązywania do impresjonizmu, a zwłaszcza do doświadczeń Claude’a Moneta (*Nenufary*, *Katedra w Rouen*, *Stogi*), jest kreacja identycznego krajobrazu o różnych porach dnia i roku.

Zauroczenie impresjonizmem było jednak tylko epizodem w ewolucji upodobań estetycznych pisarki, etapem, którego krótkotrwałość wyznaczają i artykuły sprawozdawczo-krytyczne (już w 1894 r. żarliwa prezentacja rudymenarnych zasad impresjonizmu ustąpi miejsca rzeczowemu, pozbawionemu emocjonalnego zaangażowania i agitacyjnych tendencji, zreferowaniu genezy i osiągnięć omawianego prądu (*Nowe kierunki w sztuce*, P 2)), i brak w późniejszej twórczości literackiej opisów inspirowanych akceptowanym w 1891 r. malarstwem, i wreszcie aluzje do *Stogów* Moneta, interpretowanych już wyraźnie w duchu estetyki symbolizmu <sup>27</sup>.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>27</sup> Zob. A 2, 57: „Parę stert widzianych i odtworzonych przez artystę w rozmaitych oświetleniach i porach dnia. [...] Czyż tylko w porach dnia i światłach? Czy nie było tam coś więcej z własnego nastroju duchowego artysty?” Zob. też W. Juszcza k, wstęp w: *Malarstwo polskie. Modernizm*. Warszawa 1977, s. 55–56, gdzie historyk sztuki tak wyjaśnia mechanizm swoistej reinterpretacji impresjonizmu: „Zjawiska [w interpretacji impresjonistów] rozumiano relatywnie: były ważne i dostępne, były poznawalne w swoim jedynym błyskawicznie przesuwającym się po linii czasu »teraz«, i każdy z takich zmysłowo uchwytanych stanów należało traktować jako coś unikalnego i odrębnego [...]. Mechanizmem wprowadzającym w ruch ów kalejdoskop było dla impresjonistów światło. Światło pojęte czysto fizycznie, nie duchowo. Przeobrażany takim światłem pejzaż mógł zawierać w sobie istotę najwyższej współczesności, terażniejszości najgorętszej, najulotniejszej, bo optycznej tylko. Można było jednak korzystać z nowo odkrytych metod notowania efektów świetlnych dając wyraz postawie innej niż impresjonistyczna,

Za przełomową datę w rozwoju upodobań estetycznych Zapolskiej uznać należy rok 1893. Wtedy to właśnie poznała Sérusiera i jego przyjaciół, aktywnie uczestnicząc w namiętnych dyskusjach toczonych przez artystów. Przez kilka miesięcy przebywała w ich towarzystwie w Bretanii, dokumentując zresztą ów pobyt przesyłanymi do „Przeglądu Tygodniowego” notatkami (*List III*, z sierpnia, i *List IV*, z października, P 2). Równolegle z publicznie wyrażanymi osądami Zapolska dokonuje ocen bardziej osobistych, przeznaczonych na prywatny użytek. W liście do Laurysiewicza z 23 sierpnia 1893, ujawniającym jej niezwykle wyuczulenie na nowe kierunki w sztuce, przyznaje, że twórczości nabistów nie jest w stanie zaakceptować. Stosunkowo niewielkie jeszcze rozeznanie pisarki w podstawowych koncepcjach teoretycznych grupy przyczyniło się do traktowania przez nią przejawów twórczości symbolicznej w kategoriach udziwniania. Wpływ na taki odbiór sztuki nabistów miał niewątpliwie swoisty obrządek czy też rytuał, który obowiązywał podczas zebrań członków grupy<sup>28</sup>. W miesiąc później jednak Zapolska w sposób bardzo obiektywny przybliży czytelnikom „Przeglądu Tygodniowego” twórczość grupy „Nabis”. Pretekstem stanie się sprawozdanie z podróży do Bretanii (*List IV*, P 2, 204—205), w którego tok autorka wplotła zrećznie informację o źródłach i inspiracji tego ugrupowania artystycznego i o procesie powstawania obrazu, aby unaocznnić podstawowe różnice między dziełem realisty a dziełem wizjonera. Jest znamienne, że Zapolska, pozostawiając pozornie czytelnikowi swobodę w postrzeganiu różnic, w samej rzeczy — poprzez identyczną konstrukcję obu opisów (zaistniałego faktu i warstwy przedstawieniowej płótna) — ukierunkowuje odbiorcę, wskazując mu na treści symboliczne dzieła, na fakt, że percepcja przyrody polega w istocie na artystycznym przetworzeniu intensywnie i indywidualnie odczutej rzeczywistości.

O pełniejsze przedstawienie czytelnikowi polskiemu rudymenarnych teoretycznych założeń nabistów Zapolska pokusiła się w lipcu 1894. Uwidoczniała się wówczas charakterystyczna zmiana jej postawy: obserwatorkę — z pewną dozą nieufności przyglądającą się poczynaniom malarzy — zastępuje świadoma ich dążeń artystycznych agitatorka sztuki Sérusiera, Ransona, Denisa i innych. Zwracając uwagę na treści symboliczne ich dzieł, pisarka definiuje w *Nowych kierunkach w sztuce* po-

---

traktując światło jako »mowę ducha«, instrument pamięci, źródło ekspresji, środek uzewnętrzniający wewnętrzne poruszenia rzeczy ludzkiego i pozaludzkiego świata, środek psychologicznej deformacji natury”.

<sup>28</sup> Zob. L 1, 421: „Chciałabym coś wyłudzić od symbolistów, takie potworki malowane trzema tonami [tu rysunek]. Coś takiego. I to ma przedstawiać burzę albo pogrzeb, albo coś podobnego [...]. Czy wiesz, Dziudku, oni to robią w dobrej wierze, jak Boga kocham. Oni mają białe suknie, złote pierścienie i nazywają się pomiędzy sobą Nabis. Mówią, że mają *dans le nombril*, ale to jest symbol i to jest *un rubis moral*. Chwilami chwytam się za głowę i myślę — kto tu ma bzika, ja czy oni?”

jęcie symbolu na zasadzie przeciwstawienia go alegorii i znakowi<sup>29</sup>. Z powyższej definicji wyprowadza analizę twórczości van Gogha, Gauguina i Sérusiera, a na podkreślenie zasługuje fakt, iż nazwisko holenderskiego malarza pojawiło się bodaj po raz pierwszy w czasopiśmie polskim, co dało Zapolskiej asumpt do szczegółowej analizy techniki i tematyki obrazów, interpretowanych zresztą w kategoriach symbolizmu<sup>30</sup>. Spośród nabistów największe zainteresowanie autorki artykułu budzi Sérusier, którego malarstwo uznaje ona za kontynuację i twórcze rozwinięcie zasad syntetyzmu, tendencji powstałej w czasie jego wspólnego z Gauguinem pobytu w Pont-Aven. Symbolizm płócien nabisty wywodzi z kolei ze sztuki Puvis de Chavannes'a, podkreślając programową aliterackość kompozycji malarskiej i zwracając jednocześnie uwagę na zjawisko synestezji, ścisłego ujmowania widzenia z innymi sferami zmysłów<sup>31</sup>. Takie odczytanie twórczości nabistów wyraźnie dowodzi wpływu Sérusiera, Redona i Denisa na formowanie się poglądów estetycznych Zapolskiej, jako że ci artyści mówiąc o obrazach myśleli kategoriami muzycznymi<sup>32</sup>. Prezentacja dorobku twórczego van Gogha, Gauguina i Sérusiera prowadzi w finale artykułu do jawnej deklaracji celu sztuki; autorka *Małazki* wręcz opowiada się za dekoracyjnością dzieła malarskiego, powołując się na przykłady ze starożytności oraz na wypowiedzi van Gogha.

Wyrażane przez Zapolską w 1894 r. poglądy estetyczne wskazują wyraźnie na akceptację symbolizmu, która wywodzi się z dwóch źródeł. Pierwszym był — wspomniany już — wspólny pobyt z malarzami w Bretanii, który determinował nawet warstwę stylistyczną przesyłanych do kraju relacji. Z kolei sposób definiowania dążeń artystycznych grupy oraz przeprowadzenie dokładnej granicy między symbolem a alegorią pozwalają mniemać, iż znane były Zapolskiej poglądy apologety symbolizmu, Alberta Auriera, który już w 1891 r. w „*Mercure de France*” zamieścił artykuł będący manifestem, deklaracją nowej sztuki<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Zob. P 2, 303: „symbol to synteza duszy artysty i duszy natury, podczas gdy znak i alegoria — to zupełnie co innego [...]”.

<sup>30</sup> Szerzej pisze o tym Korzeniewska (*op. cit.*, *passim*).

<sup>31</sup> Zob. P 2, 305: „Jego płótna są zawsze symfonią jednej podstawowej barwy i linii, koło której jak koło leitmotivu grupuje się szereg odcieni”.

<sup>32</sup> Zob. H. H. Hofstätter, *Symbolizm*. Przełożył S. Błaut. Warszawa 1980, s. 157.

<sup>33</sup> Cyt. za: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa 1976, s. 444: „Dzieło sztuki musi być: 1) ideowe, ponieważ jego jedynym celem jest dążenie do wyrażania idei; 2) symboliczne, ponieważ ideę tę wyraża poprzez formy; 3) syntetyczne, ponieważ kształtuje te formy i znaki w sposób powszechnie czytelny; 4) subiektywne, ponieważ przedmiot nie jest nigdy pojmowany jako przedmiot sam w sobie, ale jako znak idei, która przez ten przedmiot jest wyrażana; 5) dekoracyjne, ponieważ właściwe dekoracyjne malarstwo, jakie tworzyli Egipcjanie, a zapewne także Grecy i prymitywni, nie jest niczym innym jak manifestacją sztuki jednocześnie subiektywnej, syntetycznej, symbolicznej i ideowej”.

Do też opublikowanych w 1894 r. Zapolska powraca w maju 1895, w *Liście III* (P 1, 375—384). Dwa fakty inspirowały nową wypowiedź: salon „Niezależnych” i śmierć Józefa Podkowińskiego, którą autorka zinterpretowała jako rezultat nagonki prasy warszawskiej na nowatorską sztukę tego malarza. Szczególnie oskarżycielsko brzmią słowa skierowane pod adresem Wojciecha Gersona, malarza i krytyka artystycznego w jednej osobie, którego obwinia Zapolska o stworzenie aury wrogości wobec twórcy *Szału*. Atak na krytyków polskich w dalszej części tekstu przechodzi w wywód świadczący o całkowitym opowiedzeniu się za symbolizmem w sztuce plastycznej, przesunięciu punktu ciężkości na indywidualność artysty, jego temperament, a nawet nieomylność w odkrywaniu prawdy<sup>34</sup>.

Na marginesie dotychczasowych uwag stwierdzić należy, iż mylny jest sąd przypisujący „Przeglądowi Tygodniowemu” i Zapolskiej pierwszeństwo w informowaniu czytelnika polskiego o sztuce nabistów<sup>35</sup>. Już bowiem w r. 1892 prasa warszawska przedstawiała główne tezy grupy Sérusiera. Zamieszczenie przez redakcję „Wędrowca” aż dwóch artykułów na ten temat<sup>36</sup> każe domyślać się dążeń do możliwie wszechstronnego naświetlenia działalności symbolistów, widzianej oczyma człowieka profesjonalnie związanego z zagadnieniami plastycznymi — Gersona, oraz gościa z innych obszarów sztuki, często jednak i z zamiłowaniem nawiązującego dialog z malarstwem — Wiktora Gomulickiego. Pierwszy z nich akcentował wtórność, a zatem i nieszczerłość wypowiedzi artystycznej, kierując te zarzuty głównie pod adresem Sérusiera, Denisa i Filigera. Poza spostrzeżeniami dotyczącymi „usymbolizowania” (kojarzonego zresztą z alegoryzmem), nasycenia obrazu bogatą treścią oraz powierzchownie sygnalizowanej wielostylowości i historyzmu, brak uwag na temat form stylowych, rozważań w kwestii interpretacji czy wreszcie prób zarysowania podstawowych grup symboli. Wydaje się więc, że mimo deklarowanej akceptacji nabizmu krytyk niezbyt dobrze czuje się na gruncie malarstwa symbolicznego, maskując swą ignorancję gładkimi komunałami.

Inaczej rzecz ma się z Gomulickim, który niejednokrotnie występował jako zwolennik malarstwa idealistycznego, choć potrafił wnikliwie i z dużą dozą obiektywizmu analizować wybitne dzieła realistów<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> Korzeniewska (*op. cit.*, s. LXX) w powtarzaniu teorii chorobliwej wrażliwości twórcy widzi modernistyczne już wpływy na poglądy estetyczne Zapolskiej, którą to konstatację uznać trzeba za słuszną.

<sup>35</sup> Zob. *ibidem*, s. LXVIII.

<sup>36</sup> W. Gerson, *Symboliści*. „Wędrowiec” 1892, nr 26, s. 411. — W. Gomulicki, *Symboliści*. Jw. Szerzej problem popularyzacji nabizmu naświetlam w artykule: *Pierwsi popularyzatorzy nabizmu w Polsce* (W. Gerson, W. Gomulicki, G. Zapolska). „Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, *Filologia Polska*, 20 (1981), s. 33—47.

<sup>37</sup> Zob. W. Gomulicki: *Triumf realizmu*. „Kurier Warszawski” 1888, nr 194, s. 2; Józef Chełmoński. *Profil krytyczny*. „Bluszcz” 1890, nry 24—26.

Wyrażana przez niego afirmacja nabizmu ma charakter kompromisowy; wynika z chęci przeciwstawienia realistom i impresjonistom programu estetycznego czerpiącego z teorii neotradycjonalizmu. Akceptując „ducha” poczynił „syntetystów”, Gomulicki neguje ich formę, opartą na reminiscencjach gotyku i sztuki japońskiej. W rezultacie krytyk — sceptycznie odnoszący się do przytaczanych przez siebie ocen Auriera — wyraża zgodę na nabizm, ale tylko jako na formę przejściową, zapowiedź bliskiego zwycięstwa malarstwa idealistycznego, pojmowanego jako poszerzenie naturalnego poznania świata o jego „sfery psychiczne”, ukrywające się pod zewnętrzną łupiną.

W kontekście wynurzeń Gersona i Gomulickiego artykuły Zapolskiej mają charakter nie tylko informacyjny — przy czym stopień nasycenia faktami i wiarytelności ocen w tekstach z 1894 i 1895 r. jest znacznie większy — ale przede wszystkim agitatorski; są one entuzjastycznym peanem na cześć nowej sztuki, egalitarnej i zdolnej do wywoływania wzruszeń etycznej i estetycznej natury.

Zmiana pola zainteresowań estetycznych Zapolskiej daje się zaobserwować — co szczególnie zastanawia w kontekście wyrażanych w liście do Laurysiewicza wątpliwości — równolegle na gruncie beletrystyki. Przejście od akceptacji impresjonizmu do afirmacji symbolizmu, wynikłe z nader bliskiej znajomości z Sérusierem, znajduje bowiem odbicie w powieści pisanej w 1893 roku. Fascynujący to fakt, iż wszelkie wahania i rozterki zawarte w cytowanym tu liście — w powieści ustępują miejsca zdecydowanemu opowiedzeniu się za nabizmem; powieść bowiem świadczy o otwartości Zapolskiej na to, co nowe czy wręcz modernistyczne, na programowe dążenie do szokowania odbiorcy polskiego, rutynowo już traktującego jej twórczość w kategoriach skandalu.

Biografowie Zapolskiej zgodnie przyznają, że *Janka* zawiera sporo realiów z życia autorki<sup>38</sup>, i na poparcie tej tezy przytaczają m. in. dość czytelnie zaszyfrowane nazwisko Sérusiera (w powieści: Bervisier) czy ukazane w powieści związki wołyńskiej szlachcianki z paryskim malarzem. Przyjmując owe sugestie za wysoce prawdopodobne, scenę, w której Janka odwiedza pracownię swego paryskiego sąsiada, Ludwika Bervisiera, uznać trzeba za niewątpliwą ewokację wizyt składanych przez Zapolską założycielowi grupy „Nabis”. Tym samym interesujący nas fragment utworu interpretować możemy jako intrygujący wyraz doznań, jakie były udziałem pisarki w momencie zetknięcia się z atmosferą malarzkiego *atelier*:

Janka nie widziała prawie rozrzuconych po podłodze pędzli, garnków i szklanek z farbą ani płyt szklanych, na których złożyła się reszta żółtej farby Saturna lub fioletowego szafiru — pruskiego błękitu zmieszanego z żelazem. Słabe wykształcenie artystyczne dziewczyny, jej zupełnie prawie naiwna i pierwotna dusza, od razu poznała piękno tej prostoty i harmonii, których obrazy były zbiornikiem. [DW 3, 204]

<sup>38</sup> Zob. m. in. J. Czachowska, *Gabriela Zapolska. Monografia biobibliograficzna*. Kraków 1966. — Rurawski, *op. cit.*

Tonacją znamioną tej wypowiedzi jest aura kultu, szacunku wobec miejsca, w którym się tworzy bądź eksponuje dzieło sztuki, tożsama zresztą z wyznaniem poczynionymi we wstępie artykułu omawiającego Salon na Champs Elysées (P 1, 218).

Cytat powyższy ujawnia poniekąd również przyczyny afirmacji sztuki nabistów. Referując w powieści twórczość „neotradycjonalistów” Zapolska akcentuje ich odwoływanie się do pojęć zakodowanych w malarstwie „prymitywów” włoskich, mnichów ilustrujących *Biblię*<sup>39</sup> czy też do twórczości o proveniencji ludowej. Jeśli przyjmiemy za Ernstem Kretschmerem, że „większość symboli to retrospektywne formy rozwojowe, przekłady wsteczne gotowych już abstraktów na bardziej naiwny język obrazów”<sup>40</sup>, wówczas oczywisty stanie się fakt, że „naiwna i pierwotna dusza” Janki jest w stanie zaakceptować i zrozumieć treści znaczeniowe przedstawień symbolicznych, realizowanych w *quasi*-prymitywny, naiwny sposób. Istnieje tu bowiem ścisła korelacja między możliwościami percepcyjnymi bohaterki a tym, co proponują nabiści, co z kolei decyduje o atrakcyjności ich dzieł. Prawidłowy odbiór determinuje też postawa podmiotu wobec przedmiotu fascynacji, w której miejsce intelektualnej percepcji<sup>41</sup> zajmie percepcja intuicyjna.

Epizod w pracowni malarskiej ma wyraźnie publicystyczny, wręcz „instruktażowy” charakter. Sugerowaniu — za Odilonem Redonem — odbiorcy powieści, iż nie ma prawdziwej sztuki, która by nie była symboliczna, jak również wpajaniu mu przekonania o łatwości percepcji takiej sztuki towarzyszy dokładny opis treści obrazów znajdujących się w pracowni Bervisiera. Opis ten współbrzmi z relacją przesłaną „Przeglądowi Tygodniowemu” w październiku 1893 z Huelgoat. W obu tekstach, pisanych w tym samym czasie, zawarte są informacje na temat fascynacji artysty krajobrazem bretońskim, ożywianym postaciami wieśniaków. W obu też podkreśla się, że prostocie surowych motywów odpowiada zwartość kompozycji, a struktura obrazów organizowana jest w sposób niezwykle klarowny, jasnymi, nader często kontrastowymi barwami. Mocno też akcentowany jest fakt, iż imaginacyjne reprodukowanie przyrody zmienia znaczenie obrazu, który nie jest — jak np. dzieło realisty czy impresjonisty — przedstawieniem wycinka rzeczywistości

<sup>39</sup> Aluzja do mnichów może być interpretowana dwojako. Z jednej strony przywodzi ona na pamięć twórczość prerafaelitów, reprezentowaną przez Fra Angelico, Fra Fillipino Lippi i innych. Z drugiej strony natomiast może sugerować związki nabistów z ośrodkiem sztuki religijnej w Beuron. Wprawdzie bezpośrednie kontakty nabistów z mnichami benedyktyńskimi, związane za pośrednictwem Verkade’a, datują się od r. 1894, ale „*Beuroner Kunstschule*” istniała już od lat sześćdziesiątych w. XIX i związki ideowe między neoklasycyzmem mnichów a sztuką symbolistów są wyraźne już na początku działalności malarzy francuskich.

<sup>40</sup> Cyt. za: Hofstätter, *op. cit.*, s. 46.

<sup>41</sup> Janka nie prezentuje nadzwyczajnych walorów umysłowych, wiedza jej o malarstwie jest znikoma, co wyraźnie i nie bez kozery się w powieści akcentuje.

w określonym momencie czasowym, lecz stanowi zdarzenie następujące ciągle w wyniku zetknięcia się odbiorcy z dziełem. Opis obrazów Ber-visiera nie różni się więc jakościowo i treściowo od relacji sprawozdawczo-krytycznych Zapolskiej, w wyniku czego można je ściśle przyporządkować dziełom „*Le Nabi à la Barbe Rutilante*”<sup>42</sup>. Konfrontacja tekstu (*Janki*) z faktami biograficznymi przynosi — wydaje się, że wielce prawdopodobną — wskazówkę dotyczącą daty rozpoczęcia jednego z najważniejszych dzieł Sérusiera. Kiedy Zapolska pisze:

Na stalugach niewielkie płótno, na nim naszkicowane małe dziecko w purpurowej sukience, z szeroko rozwartymi oczyma, groźne, fatalne, wpatrzone w przestrzeń z uporem dojrzałego w ogniu przeciwności człowieka, z pięściami zacisniętymi na wystającym brzuchu, z nogami szeroko rozstawionymi, w jasno-zółtych sabotach, dziwnie odbijających od zieleni szmaragdowej podstawy. [DW 3, 203]

— można to „dopasować” do ukończonej dopiero w r. 1895 *Siedzącej dziewczynki bretońskiej*.

Agitacyjny charakter zamieszczonych w powieści opisów amplifikują uwagi instruujące czytelnika o genezie i głównych wyznacznikach kierunku malarskiego związanego z symbolizmem. I tak na zasadzie informacji wskazującej na prądy sztuki syntetystów pojawia się w pierwszej części opisu pracowni uwaga o dominujących tam barwnych drzeworytach japońskich, przy czym akcent położony jest na dekoracyjny charakter dzieł twórców takich jak Ando Hiroshige, Katsushiko Hokusai czy Kitagawa Utamaro<sup>43</sup>. Podobną funkcję pełnią odwołania do malarstwa średniowiecznego i sztuki ludowej, w których tradycjach Sérusier i Denis szukali uzasadnienia swych teorii. Równie umiejętną charakterystykę, włączoną w narrację, otrzymały w utworze dalsze komponenty sztuki nabistów. Opis obrazów, wskazujący na zaangażowanie emocjonalne, a uzasadniony miejscem, w którym znalazła się bohaterka, stanowi sugestywną formę prezentacji programu estetycznego; szczególnie trafne są tu spostrzeżenia dotyczące syntetycznej formy dzieła, osiąganey w wyniku stosowania zamierzonej, tj. subiektyw-

<sup>42</sup> Taką malowniczą formułą określił Sérusiera Paul Ranson.

<sup>43</sup> Z. Kępiński (*Impresjoniści u źródeł swych obrazów*, Wrocław 1976, s. 21) wyrokuje o niejednorodnym sposobie nawiązywania do sztuki japońskiej. Zdaniem historyka sztuki impresjoniści wykorzystywali wątki tematyczne, odmienny od europejskiego sposób kadrowania obrazu, asymetrię itp.; symbolistom natomiast „Japończycy dadzą bodźce stylizacyjne do tworzenia sztuki na wskroś dekoracyjnej i do odejścia od naturalizmu”. W *Jance* dekoracyjny aspekt sztuki japońskiej eksponują opisy: „Dokoła [...] czerwieniały éwiartki japońskich rysunków barwnych jak skrzydła kolibra” (DW 3, 203); „stała tak chłonąc w siebie piękność tych obrazów malowanych w sposób tak pierwotny a doskonały, łączący w sobie naiwność mnichów ilustrujących *Biblię*, z subtelnością rysowników japońskich. W konturach silnie znaczonych rozkładały się barwy proste, pojedyncze, bez kontorsji cieniowań [...]” (DW 3, 203—204).



nej i obiektywnej deformacji, płaskości barwnej plamy, obwiedzionej dekoracyjnym, linearnym, inspirowanym sztuką japońską konturem, oraz figuratywności obrazów<sup>44</sup>. Charakterystyka ta koresponduje ściśle z deklaracją wyrażoną przez Denisa, określającego założenia twórcze grupy „Nabis” jako opierające się na „obiektywnej deformacji, która bazuje na czysto estetycznych i dekoracyjnych ujęciach i technicznych zasadach kompozycyjnych i kolorystycznych, oraz na subiektywnej deformacji, która wprowadza do obrazu uczucia artysty, jego duszę i jego wyobraźnię”<sup>45</sup>.

W omawianym fragmencie tekstu beletrystycznego deklaratywnie wyrażana afirmacja malarstwa grupy Sérusiera manifestuje się w czytelny, łatwy do uchwycenia sposób, który zdał już egzamin w przypadku opowiedzenia się za realizmem w sztuce (*Kaśka Kariatyda*). Pamiętać przy tym należy, iż „*Le Nabi à la Barbe Rutilante*” łączył problemy estetyki z zagadnieniami filozoficznymi; stąd też Sérusierowska koncepcja sztuki egalitarnej i utylitarnej rzutowała na charakter twórczości Zapolskiej, na włączenie w orbitę obserwacji nie tylko nędzy materialnej, ale przede wszystkim „ubogich duchem”. To — bardzo istotne w sposobie widzenia i artystycznej realizacji — przesunięcie punktu ciężkości znakomicie zresztą uchwycił i skomentował Józef Rurawski metaforycznym tytułem jednego z rozdziałów wspomnianej monografii o Zapolskiej (*Od Egzystencji do Esencji*).

### Pod sztandarem symbolizmu (1895—1921)

Zawierająca tak wiele elementów autobiograficznych *Janka* kończy drugi, niezwykle istotny dla fascynacji estetycznych Zapolskiej etap<sup>46</sup>. Stosunkowo krótki odcinek czasowy charakteryzował się dynamiczną ewolucją poglądów pisarki (realizm — impresjonizm — nabizm), przenoszonych natychmiast na karty powieści i prezentowanych w żarliwych artykułach przesyłanych do „Przeglądu Tygodniowego”. Tych ostatnich

<sup>44</sup> Zob. DW 3, 203—204: „ponad ową doskonałość czystych barw, ponad wyborny i z życia uchwycony rysunek wzbijała się tu i górowała przede wszystkim duchowa część tych martwych widziadeł, widomy znak myśli, która ożywiała genialną iskrą malarza w chwili tworzenia [...]. Teoria stopniowego udoskonalania duszy uosobiała się plastycznie w tych postaciach zasluchanych, zapatrzonych w tajemnicę nigdy nie rozwiązaną, w postawach błogosławionych istot, na wpół już wniebowziętych i mało wspólnego z ziemią mających”.

<sup>45</sup> Cyt. za: *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, s. 315.

<sup>46</sup> Inne teksty powstałe we Francji są niemal pozbawione odwołań do malarstwa, zwłaszcza do — tak żarliwie w powieści z 1893 r. propagowanej — sztuki nabistów. W *Fin-de-siècle'istce* np. pojawia się stereotypowe porównanie bohaterki do *Jacondy* (idzie oczywiście o *Giocondę*) Leonarda da Vinci; podobną funkcję pełnią aluzje do postaci z dzieł Watteau, Greuze'a, Hennera i innych, zawarte w opowiadaniach z cyklu *Menzaeria ludzka*.

jest zdecydowanie więcej niż wypowiedzi o sztuce zawartych w twórczości literackiej, co wynika oczywiście z faktu aktywnego uczestnictwa „prowincjuszki” w dyskursach artystycznych, z możliwości „podglądania” malarzy przy pracy, wreszcie ze zobowiązań, jakie miała wobec Wiślickiego. Po przyjeździe do kraju nastąpi odwrócenie tych proporcji; zauroczenie sztuką symboliczną, wyrażne pod koniec pobytu we Francji, w głównej mierze przenoszone będzie do tekstów beletrystycznych. Po 1895 r. Zapolska na łamach prasy sporadycznie i okazjonalnie prezentowała swą wiedzę o sztuce, przy czym wypowiedzi te nie posiadały takiej aktualności jak artykuły z lat 1891—1894. Były one głównie retrospektywnym spojrzeniem, sentymentalnym nawrotem pamięci do spędzonych wspólnie z malarzami wakacji w Bretanii, które w tak znaczący sposób zmieniły poglądy pisarki na sztukę nowoczesną. Egzemplifikacją szczególną owego nastroju, który rzutował zarówno na tematykę, jak i na formę wypowiedzi, jest artykuł z 1901 r. poetycznie zatytułowany: *Wśród różowych wrzosów i mgieł opalowych*. W nim to raz jeszcze — w najdojrzałszej bodaj u Zapolskiej postaci — zaprezentowane zostały odbiorcy polskiemu główne wyznaczniki malarstwa nabistów:

Patrzyli i chłonili w siebie piękno, harmonię, spokój i siłę. Bo oni, ci syntetyści, nie potrzebowali nigdy modeli [...]. W ich obrazach jest dusza, jest ten dreszcz duchowy, jaki nas przejmując wobec pochwycenia i uplastycznienia abstrakcji. [...] malują [...] techniką prerafaelicką — wiążąc na płótnach sennie widziadła, ujrzone kiedyś, w jakimś szczęśliwym momencie, gdy na duszę artysty padnie obraz, pozostanie w niej i czarowną mocą przechowuje się, nie jak fotografia, ale jako stan duchowy, w jakim w tej chwili artysta był pogrążony [...]. Dużo jest w tych dziełach wpływu Puvis de Chavannes'a, który pozostanie zawsze wielkim mistykiem malarstwa [...]. [P 3, 48—49]

Podobny charakter posiada przedmowa do katalogu wystawy obrazów ze zbiorów Zapolskiej, eksponowanych w r. 1906, będąca świadectwem niewzruszonego trwania przy upodobaniach ukształtowanych pod koniec pobytu we Francji. Nazwiska twórców dzieł zaprezentowanych polskiej publiczności (Gauguin, van Gogh, Sérusier, Anquetin, Pissarro, van Moïs, Ranson, Lacombe, Pankiewicz, Boznańska, Peszke) dowodzą konsekwencji i umiejętności kolekcjonowania obrazów tworzących pewną całość, „ilustrację” tendencji kolorystycznych i symbolicznych w sztuce końca XIX wieku <sup>47</sup>.

<sup>47</sup> Umiejętność kolekcjonowania dzieł sztuki zauważali u Zapolskiej nawet niechętni wobec niej recenzenci wystawy, co jednak nie prowadziło do wyrazów uznania, lecz stanowiło kolejny pretekst do nieprzychylnych uwag o jej twórczości — zob. np. wypowiedź T. Jeske-Choińskiego (cyt. za: Czachowska, *op. cit.*, s. 601): „Jest to przezierające z ich obrazów szarpanie się z powszedniością, pomimo rozmiłowania równoczesnego do grubego nieraz realizmu, niezaprzeczenie subtelne poczucie artystyczne, pogoń wieczna za nowymi prądami i skłonność do ekscentryczności, aż o dziwactwo czasem potracająca, a więc czynniki te same, które dadzą się odnaleźć w całej twórczości literackiej p. Zapolskiej”.

Ową konsekwencję w pewnym sensie potwierdzają także poszukiwania polskiej wersji symbolizmu, prowokujące Zapolską — sporadycznie już tylko wypowiadającą się na temat sztuki — do nazwania Jacka Malczewskiego największym malarzem w Polsce oraz przeprowadzenia paraleli między jego a Denisa twórczością, co oczywiście w intencjach autorki artykułu stanowiło nobilitację twórcy *Błędnego koła*. Zbieżności tych dopatrywała się Zapolska w stosowaniu podobnych form stylowych, zwłaszcza permutacji naturalistycznej i stylistycznej<sup>48</sup>, oraz w dążeniach do zachowania kunsztownej równowagi między formą a tematyką dzieła, do stworzenia obrazu, w którym by „Myśl i Duch równoważyły formę”<sup>49</sup>. Epilogiem części interpretacyjno-agitatorskiej artykułu *Jacek Malczewski* jest — podobnie jak w powieściach (*Kaśka Kariatyda*, *Janka*, *Zaszumi las*, *Jak tęcza*) — odwołanie się do możliwości percepcyjnych odbiorcy obrazu, zaakcentowanie egalitarności sztuki symbolicznej<sup>50</sup>.

W drugiej fazie paryskiego pobytu Zapolska miała ambicję stać się krytykiem na miarę Sygietyńskiego czy Witkiewicza, pragnęła poprzez wyjaśnianie i propagowanie zasad nowej sztuki kształtować gusty estetyczne odbiorców. Brak — wbrew jej oczekiwaniom — odzewu z Polski spowodował przeniesienie ambicji opiniotwórczych w świat literatury, pojmowanej jako medium o szerokim kręgu odbiorczym, a widocznym wyrazem tych zamierzeń są powieści zawierające głównie apoteozę sztuki symbolicznej. Genezę obu powieści o charakterze artystowskim — *Jak tęcza*, *A gdy w głąb duszy wnिकniemy* — Rurawski wywodzi z dążeń Zapolskiej do zmierzenia się z modernistami na ich obszarze zainte-

<sup>48</sup> W znaczeniu podanym przez Hofstättera (op. cit., s. 90): „Permutacja oznacza [...] połączenie elementów sprzecznych bądź logicznie nieprzystawalnych, wytworzenie pola napięć przez kontrasty i przeciwieństwa. Do permutacji stylistycznej odnosi się to samo co do naturalistycznej: zespala się formy stylowe tworzące — gdy w grę wchodzi style historyczne — anachronizmy; albo łączące się ze sobą różne konwencje stylistyczne [...], co klasycystyczno-akademy krytycy uznają błędnie za »pęknięcia stylistyczne«. Zob. też *ibidem*, s. 83—86. Zrozumienie przez Zapolską roli permutacji naturalistycznej i stylistycznej jest szczególnie cenne w kontekście wypowiedzi innych krytyków podejmujących ten problem. Wystarczy tu przypomnieć ocenę *Portretu Adama Asnyka* J. Malczewskiego, dokonaną przez bliską niegdyś Zapolskiej osobę, M. Gawalewicza (*Wystawa osobna*. „Tygodnik Ilustrowany” 1897, nr 29, s. 563—564). Hybrydalna forma Muzy kreowanej na obrazie razi jego poczucie klasycznej harmonii kształtów, a epatujący odbiorcę, tworzący sugestywną nadrealność niespotykany rozkład przedmiotów i odpowiadających im osób interpretuje krytyk jako „pomieszanie stylów”, nieumiejętność korzystania ze środków formalnych w celu zasygnalizowania treści metafizycznych.

<sup>49</sup> G. Zapolska, *Jacek Malczewski*, P 3, 205.

<sup>50</sup> Zob. *ibidem*: „Nie trzeba mieć osobnej edukacji artystycznej, aby odczuć Malczewskiego. Trzeba mieć tylko duszę przystępną szlachetnym i silnym w swej uczciwej piękności wrażeniom, a doznać można dreszczu będącego echem tego dreszczu, jaki przeniknął duszę mistrza wtedy, gdy tworzył swe dzieło”.

resowań<sup>51</sup>. Z konstatacją powyższą zgodzić się można tylko częściowo; zwłaszcza tekst drugi, o wyrażnie autobiograficznych wtrętach, koresponduje ściśle z artykułem *Wśród różowych wrzosów i mgieł opalowych* (1901), świadcząc o ciągle żywych zamierzeniach agitacyjnych pisarki, które przejawiała zawsze równolegle w publicystyce i twórczości literackiej.

Dziś już zapomniana, zresztą od momentu wydania nie mająca zbyt wielkiego powodzenia, powieść *A gdy w głąb duszy wnikiemy* z r. 1903 stanowi prawdziwy traktat o malarstwie syntetystów, których zamierzenia twórcze prezentowane są w opozycji do działalności realistów, impresjonistów czy eklektyków. Impresjonizm zaatakowała Zapolska głównie za pleneryzm, będący „ślepy m wyławianiem efektów natury” i rzemieślniczym przenoszeniem ich na płótno. Kwestia imitacyjnego odtwarzania widoku pierwotnego połączona została w powieści z epistemologicznym aspektem wypowiedzi artystycznej. Zdaniem pisarki, fotograficzne kopiowanie natury daje obraz momentalny, migawkowy, analityczny, przynosząc tym samym zafałszowaną, uproszczoną, fragmentaryczną wiedzę o złożonym w istocie, wielozjawiskowym świecie rzeczywistym. To wnioskowanie o całości na podstawie części jest najpoważniejszym uchybieniem impresjonistów, szczęśliwie unikniętym przez zwolenników syntetyzmu<sup>52</sup>.

Dość nieoczekiwanie w artystowskiej powieści przedmiotem ataku Zapolskiej stała się też twórczość ekspresjonistów, przy czym w mniejszym stopniu decydowały o jego kierunku względy estetyczne, a w większym — powody osobistej natury. Wydaje się bowiem, że główną przyczyną niechęci do sztuki reprezentowanej przez Muncha była admiracja okazywana norweskiemu malarzowi przez Przybyszewskiego, którym pisarka pogardzała i któremu nie szczędziła złośliwych i niezbyt parlamentarnych epitetów, w rodzaju: „demoniczno-spirytusowy mistrz”, „zaśliniony pijak” itp.<sup>53</sup> Zarzut wtórności wobec syntetystów<sup>54</sup> połączony został ze skonstatowaniem nieszczeroci wypowiedzi malarskiej, mającej swe źródło w literackich pomysłach<sup>55</sup>, co oczywiście w mniemaniu

<sup>51</sup> Rurawski, *op. cit.*, s. 300.

<sup>52</sup> W całkowitym przeciwstawieniu impresjonizmu syntetyzmowi zbliża się Zapolska do poglądów M. Denisa (*Od Gauguina i van Gogha do klasycyzmu*, W antologii: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, Opracowały E. Grabowska, H. Morawska. Warszawa 1969, s. 81): „syntetyzm czy symbolizm stanowi całkowite przeciwieństwo impresjonizmu”.

<sup>53</sup> Zob. też opis wizyty u Przybyszewskiego w L 1, 556—557.

<sup>54</sup> Zob. A 2, 141: „Na ścianie obraz jeden — dużo rozlanej szarej farby i dziecinnie nakreślona figurka. Ma to być imitacja syntetystów — coś na kształt genialno-chorobliwych fantazji van Gogha [!]”.

<sup>55</sup> Zob. A 2, 141: „Nikt tu nie jest szczerzy, nikt nie wierzy [...]. Nie czują nic [...]. Dochodzą do szczytów, potracając nawet o Ruysmanowskie [!] bajdy dla użytku dla łatwowiernych snobów”.

adherentki poglądów Sérusiera dyskredytowało symboliczno-ekspresyjne kompozycje figuralne.

Gros inwektyw pada jednak pod adresem malarstwa eklektycznego, którego przedstawicielem w powieści jest malarz-filister, Stalewski. Preferuje on malarstwo będące konglomeratem wielu tendencji, szkół, kierunków i manier. Cimabue i Durand, Żmurko i Puvis de Chavannes, Giorgione i Whistler, Velasquez i Bougueareau, Tycjan, Seurat i Munch — oto wzory stylowe i tematyczne, połączone jeszcze z pleneryzmem i dokumentacją fotograficzną. Zapolska jednak nie poprzestaje na parodystycznym ujawnianiu źródeł inspiracji; jakby nie wierząc w prawidłowość interpretacji czytelniczej, w tekst inkrustuje fragment recenzji Narbutta<sup>56</sup> (*porte-parole* pisarki, zdeklarowany wielbiciel nabistów, zwłaszcza Denisa), która nie pozostawia już cienia wątpliwości, czym jest „artyzm” eklektyków. Podobnie demaskującą rolę pełnią epizody świadczące o schlebianiu niskim instynktom publiczności, karierowiczostwie i pozerstwie, które dyskredytuje Stalewskiego jako artystę.

Dopiero po tak gruntownej rozprawie z przeciwnikami mogła Zapolska przejść do prezentacji afirmowanego przez siebie programu estetycznego. Czyni to zarówno poprzez komentarze autorskie czy wypowiedzi swego *porte-parole*, jak i poprzez opisy przyrody oraz obrazów malowanych przez zwolenniczkę syntetyzmu. Podobnie jak w *Jance*, akcentuje Zapolska fakt, że malarstwo nabistów jest wyrazem intuicyjnego, emocjonalnego stosunku do sztuki i tym samym stanowi przeciwieństwo impresjonistycznych tendencji do unaukowienia sztuki (m. in. konsekwentne zastosowanie wyników badań spektralnych Chevreula, Maxwella i Helmholtza). Artysta jest „pryzmatem, przez który przechodzi duch”, a swoje doznania i wzruszenia przekazuje za pośrednictwem odpowiedników plastycznych, a więc linii i barw<sup>57</sup>, co eliminuje anegdotę literacką (pisarka posiłkuje się terminem „alegoria”, której przeciwstawia

<sup>56</sup> Próbką recenzji Narbutta już w warstwie stylistycznej przypomina dosadnością niektóre sformułowania Zapolskiej zawarte w jej listach. Czytamy więc np. (A 1, 142): „Stary pajac, malarz szyldów filisterskich cnót, grabarz ducha, pluskwa cuchnąca, rozdęta do rozmiarów pawia, paleta, na której spodziewane centy rozpuszczają odpowiednie barwy, linie przystosowane do pojęć pani Trzyprztyckiej, lubiącej uczciwe landszafty nad kanapą, madonny w trepkach z magazynów karlsbadzkiego obuwia i w nimbie boskości słodkich kołtunek z małego miasteczka, nagości przypominające kąpiel pani aptekarzowej i jej córek, portrety prawdziwe *jeux de massacre* z bud jarmarcznych [...]”.

<sup>57</sup> Zob. A 1, 39: Anka „dotarła do wnętrza jakiejś tajemnicy i uwięziła swe odkrycia w kilku śmiałych liniach i barwach. Harmonią barw wyrażała stany dusz i nastroje. [...] Łagodność lub brutalność tonów zasadniczych obrazu ilustrowała wewnętrzny świat przedstawionej rzeczy. Anka tłumaczyła się... barwami”. Wręcz identyczne sformułowania pojawiają się w artykułach z lat 1894, 1895 i 1901. Por. też Denis, op. cit., s. 82: „Nie odtwarzać więcej natury i życia przy pomocy przybliżonego prawdopodobieństwa lub improwizowanego złudzenia wzrokowego, ale przeciwnie, odtwarzać nasze wzruszenia i marzenia, przedstawiając je przy pomocy harmonijnych form i kolorów [...]”.

„mowę barw i linii”). Przywrócenie właściwej funkcji inteligencji czy wyobraźni w pracy malarza determinuje jego stosunek do zagadnień formy i techniki. Toteż w tekście kilkakrotnie pojawiają się uwagi świadczące o prymacie treści (rozumianej jako emanacja *ego* artysty) nad formą („nie stawiała się rzemieślnikiem”; „nie pozwalała się ściągnąć ku nizinom perfekcji” itp.) oraz o powrocie do malarstwa klejowego jako techniki, w której „rozmywają się” nieistotne szczegóły<sup>58</sup>.

Ważnym składnikiem agitacyjno-popularyzatorskich zabiegów Zapolskiej są opisy obrazów tworzonych przez Ankę. Akcentuje się w nich dekoracyjny charakter malowidła, preferowanie linearności kosztem perspektywy, a przede wszystkim operowanie barwami czystymi, nasyconymi, posiadającymi symboliczną wymowę. Uduchowienie materii poprzez zastosowanie odpowiednio dobranych barw jest eksplikowane bezpośrednio przez komentarz autorski:

Ten fiolet wyrażał wrażenie pewnego bezwiednego majestatu, zieleń nieba miała w sobie coś z niedopowiedzianych pragnień, gorąca barwa oranżowa — to rozjaśniona i wysłoneczniona żywiołowa siła. [A 1, 40]

Cytowany fragment jest w powieści tylko wstępem do rozbudowanej, kilkustronicowej interpretacji symbolicznej barwnych warstw-fluidów otaczających postać kobiety-Sfinksa (A 1, 40—43)<sup>59</sup>; podobnych sygnałów zwracających uwagę odbiorcy na symbolikę barw jest zresztą w tekście więcej<sup>60</sup>, co upoważnia do stwierdzenia, iż tę formę stylową uznaje Zapolska za rudymenatny wyróżnik malarstwa nabistów.

Równie wyraziście inspirowany twórczością syntetystów i prerafaelitów angielskich jest sposób portretowania i prezentacji postaci kobiecych. Zwłaszcza kreacja Anki, uduchowionej, przesyconej pragnieniem Piękna, przypomina eteryczne i zadumane kobiety z obrazów Millaisa, Burne-Jonesa czy Rossettiego<sup>61</sup>. Anka jest wierną wyznawczynią Ruskinowskiej religii Piękna skontaminowanej z Maeterlinckowskim Pięknem

<sup>58</sup> Identyczne sformułowania pojawiają się w opublikowanym w 1902 r. artykule *Jacek Malczewski* (P 3, 204): „syntetyści [...] rzucili się do malarstwa klejowego, twierdząc, że ta forma pozwala im nie być rzemieślnikami, a twórcami w dziedzinie malarstwa”.

<sup>59</sup> Być może, iż kreacja taka ma na celu zwrócenie uwagi odbiorcy na świat obrazów symbolizmu, w którym zagadkowość kobiety kojarzona była najczęściej z symbolem Sfinksa. Zob. też Hofstätter, *op. cit.*, s. 239.

<sup>60</sup> Np. A 1, 99: „Przestrzeń [...] wypełniały pstre barwy, jak szata arlekina. Były banalne, konwencjonalne, różowe, lila, zielone, błękitne, barwy obić pokojowych w kamienicach, stawianych przez »solidnych« obywateli, tandeta barw wesołych, miłutkich, przyzwoitych i grzecznych. To promieniowanie barw, będące niejako atmosferą duchową, w której przebywała istota Stalewskiego, schodziło się znakomicie z określeniem »Bajazzo« [...]”.

<sup>61</sup> Zob. np.: „Piękność moralna była tu główną władczynią, a dziewczyna, odziana białą, zdawała się być drogocennym opalem, przez który ta piękność w snopach światła na zewnątrz spływała” (A 1, 34); „cała jej istota promieniała jasnością zewnętrzną” (A 2, 48); „kryształna lampa jej słodczy i piękna wewnętrznego płonęła” (A 3, 122).

wewnętrznym, co rzutuje na atmosferę jej pracowni<sup>62</sup> i dokumentowane jest zarówno lekturą malarki, jak i rozmowami ze Stalewskim, któremu pragnie przekazać istotę propagowanej przez siebie sztuki<sup>63</sup>.

Obok *in extenso* wyłożonych reguł sztuki syntetystów (a natarczywy komentarz instruuje jeszcze o związkach z preraphaelitami włoskimi, o predylekcji do komponowania sekwencji cyklicznych oraz o symbolicznym widzeniu rzeczywistości) w powieści znajdują się — co prawda nieliczne — próby przenoszenia zdobyczy malarskich na grunt literatury. Inspiracja sztukami plastycznymi w sferze stylistycznej, w sferze ekspresji — manifestuje się transpozycją zjawiska synestezji oraz ornamentalnego porządku płaszczyznowego. Wielokrotnie i rytmicznie — na przestrzeni krótkiego odcinka tekstu — powtarzany epitet sugerujący barwę (szarość) jest bodźcem oddziałującym na zmysł słuchu i wzroku jednocześnie; dźwięk i rytm stapia się z barwą tworząc nową jakość estetyczną. Wrażenie współzależności różnych odmian postrzegania zmysłowego wzmacnia instrumentacja muzyczno-nastrojowa, która w interesującym nas fragmencie tekstu opiera się na powtarzalności akcentowanych samogłosek, głównie *a*, *o*, sporadycznie *e*<sup>64</sup>. Wyrazna rytmizacja wypowiedzi (rytmika jambiczna), anaforyczne rozpoczynanie zdań (na przemian od spójników „I” lub „A”) potęguje wrażenie „szarości”, beznadziejności, bezbrzeżnej melancholii i — poprzez powtarzalność i symetryczność anafor — stanowi odwołanie się do nowych zasad porządku płaszczyznowego, stosowanych przez malarzy-symbolistów.

W swym apostołstwie na rzecz nowej sztuki Zapolska nie pominie nader istotnego faktu, jakim jest kwestia percepcji dzieła. Atrakcyjność malarstwa nabistów poświadczana jest nie tylko sympatią, z jaką narrator ocenia poczynania artystyczne głównej bohaterki, lecz także przez

---

<sup>62</sup> Zob. A 1, 33—34: „Inny tu był »świat« [...]. Był on skoncentrowany, a mimo to zdawał się w każdej chwili móc rozplynać w przestrzeni i przeniknąć wielkie horyzonty. Czuło się to w tej chwili, gdy weszło się w tę prostotę i pozostawało się w niej chwilę w ciszy słodkiej i skupieniu. W tej ciszy pulsowało życie i ruch, który w tym kole drgał z taką mocą i siłą, jakby sfera tym kołem objęta rozplýwała się w nieskończoności...”

<sup>63</sup> Zob. A 2, 59—61: „Anka czyta, oparta o ramię okna, Ruskina: »Ludzie nie są stworzeni na to, aby dla siebie umierali, lecz na to, aby umacniali się i upiększali wzajemnie...« [...]. Głos jej przelata falą nad głową Stalewskiego. [...] te słowa Ruskina, przez usta Anki wypowiedziane, wróciły i stały się dlań zrozumiałymi”.

<sup>64</sup> Zob. A 1, 71: „A był to szary dzień, wiosenny, szary dzień. I na tle tego dnia powolny, senny gest podnosił starca dłoń. [...] A starzec był jak sen; szarawa bladeść lic, szarawa białeść rąk, wiosenny szary dzień. I ciągle jeden gest, rozwinany, senny gest”. Cytowana wyżej scena wizyjna wyodrębniona jest w powieści graficznie; „malarskość” i „muzyczność” tego fragmentu tłumaczy się faktem, że bohaterka myśli kategoriami malarskimi wyznaczonymi przez teorie symbolistów. Ponadto inkrustacja powieści prozą poetycką stanowi praktyczną realizację sygnalizowanej już wcześniej permutacji stylistycznej.

ukazanie efektów kontaktu osoby niewykształconej z przedstawieniem plastycznym. Podobnie więc jak w *Jance* intuicyjne „wmyślenie się” w obraz decyduje o prawidłowości odbioru, dowodzi prawdziwości przeżycia estetycznego i jego uniezależnienia od poziomu intelektualnego czy kondycji społecznej.

Powstanie artystowskiej powieści *A gdy w głąb duszy wnिकniemy* wskazuje na to, że problemy estetyki były Zapolskiej niezmiennie bliskie, co dziwić nie może, zwłaszcza w kontekście niedosłego małżeństwa z jednym malarzem, Sérusierem, oraz burzliwego pożycia małżeńskiego z drugim — Stanisławem Janowskim, którego powieściopisarka wyraźnie instruowała i wytykała mu błędy artystyczne<sup>65</sup>. Porównanie sformułowań zawartych w jednym z „instruktażowych” listów do męża z kwestiami Anki kierowanymi do Stalewskiego potwierdza supozycję Rurawskiego, iż „konflikt Anka—Stalewski rozgrywał się także w małżeństwie Zapolskiej”<sup>66</sup>, a nadto pozwala wnioskować o dwóch kategoriach odbiorców powieści: anonimowym ogóle czytelniczym oraz adresacie konkretnym, indywidualnym, którym był „uparty tradycjonalista” Janowski.

Deklaratywnie wyrażana afirmacja programu syntetystów uwidocznia się też w drugiej (a chronologicznie pierwszej) powieści cyklu artystowskiego, *Jak tęcza*. Echa kultu dla twórczości nabistów pobrzmiewają głównie w konstruowaniu opisów wnętrza oraz w wypowiedziach na temat celu sztuki i w sposobach jej percypowania. Zawarte w tekście opisy stanowią wzorcowy przykład znamiennej dla Zapolskiej nawiązywania do dzieł plastycznych<sup>67</sup>. W przeciwieństwie do częstych w beletrystyce pozytywistycznej zbanalizowanych porównań, ograniczających do minimum opis czy też opartych na analogiach tematycznych<sup>68</sup>, forma podawcza w powieściach autorki *Małazki* charakteryzuje się dużą

---

<sup>65</sup> Zob. np.: „Myślę o tym plafonie i myślę, że zrób Polskę odzianą tak, aby od głowy była cała jasna, promienna i biała, i ubrana w gorset chłopski, ażeby z niej spadały kirowe szaty wspaniałe, szlacheckie, i te kiry opadały w otwarty grób, z którego ją wyprowadza Mickiewicz. Kamień grobowy niech odwała Grotter, Chopin i Słowacki” (L 1, 851); „Ty ciągle niewolniczo trzymasz się jednej, dawniej obranej drogi, odtwarzania natury, i nie chcesz wiedzieć nic o tym, że »sztuka to jest natura widziana przez temperament artysty«. Spróbuj coś zrobić bez modelu, dla siebie, raz, drugi, z tego, co masz w duszy, a powoli, jestem przekonana, że nie będzie to kopia natury, ale wrażenie Twoje przez duszą Twoją przepuszczone [...]. Zastanów się nad tym, co piszę, rozważ dobrze ewolucję w stronę duchową w dziedzinie poezji i literatury i w ogóle całej sztuce, a przekonasz się, że mam rację” (L 2, 111—112).

<sup>66</sup> Rurawski, *op. cit.*, s. 304.

<sup>67</sup> Np. opis *panneau* Ransona winkrustowany w refleksję wspomnieniową bohaterki (G. Zapolska, *Jak tęcza*. Warszawa 1923, s. 382: „Na bładozielonym tle — kobieta o żółtej barwie ciała podnosi ku górze amforę, z której wydobywa się w spiralnych skrętach dym. Na zielonawym tle tapet obraz ten, oprawny w szare wąskie ramy, wybornie zharmonizował się z otoczeniem”).

<sup>68</sup> Piszę o tym w pracy *W kręgu malarstwa niderlandzkiego*.



ilością rozbudowanych komponentów interpretujących, nacechowanych dążeniami agitacyjnymi, oraz odwołujących się do asocjacji kolorystycznych. Dążność do nasycania opisu informacjami o specyfice dzieła, twórczości malarza bądź szkoły, która zainspirowała pisarkę, powoduje, że opis ten przekształca się w miniaturowy esej, integralnie związaną z tematyką utworu (opis często stanowi antycypację wydarzeń) wypowiedź osobistą na temat sztuki. Wybitne walory poznawcze owej *quasi*-recenzji są rezultatem świadomości, iż syntetyzm ma niewielu odbiorców w Polsce, jest kierunkiem malarskim — wbrew dążeniom nabistów i Zapolskiej — bardzo elitarnym. Dyskretna informacja zmierzająca do propagowania symbolicznej kompozycji o walorach dekoracyjnych stanowi kontynuację tez stawianych w *Nowych kierunkach w sztuce*; opisywane *panneau* Ransona ma stanowić *antidotum* na przykre wspomnienie bohaterki powieści, jest obiektem, na którym

Oko wypoczywa i chłonie w siebie piękność barw i linii. Duch staje się lepszym i pragnie wydostać się wreszcie do krainy wszechpiękna, którego odblask ma przed sobą [...]. Otaczając się harmonią zewnętrzną, uzyskamy łatwo harmonię wewnętrzną. A taka harmonia to już przedświt szczęścia. [P 2, 308]

Znajduje tu wyraz przeświadczenie o estetycznym i etycznym charakterze sztuki syntetystów, które wyraźnie koresponduje z późniejszą wypowiedzią Denisa:

pełna wyrazu synteza, jak symbol doznania, miała stać się wymowną transkrypcją Piękna, a zarazem przedmiotem skomponowanym dla przyjemności oka<sup>69</sup>.

Drugim — obok prezentacji teorii, w której dochodzi do syntezy pierwiastków mistycyzmu i hedonizmu — centralnym zagadnieniem jest problem potencjalnego i realizowanego aktu twórczego. Zapolska rozszerza pojęcie „artysta” (zwłaszcza w opozycji do pojęcia „filister”), przenosząc je na wszystkie osobowości, które potrafią intensywnie, indywidualnie i intuicyjnie kontemplować otaczającą je rzeczywistość; w tym sensie ich doznania stanowią wirtualne obrazy, a dzieła sztuki stają się jedynie konkretyzacją, uprzedmiotowieniem czy też przeniesieniem w sferę materialną wizji tworzonych przez każdą wrażliwą jednostkę.

Pochodną zauroczenia malarstwem nabistów stanowiło zainteresowanie się sztuką inspirującą grupę Sérusiera lub zbieżną ideowo, a więc grafiką japońską, twórczością Gauguina, „prymitywów włoskich”, pre-rafaelitów angielskich oraz malarzy grawitujących w kierunku symbolizmu. W roku 1895 Zapolska pisała do Laurysiewicza:

Ja ci przywiozę prześliczne stuletnie *estampes* japońskie, które będą Twoją artystyczną duszę napawały radością. [L 1, 478]

<sup>69</sup> Cyt. za: J. Starzyński, *Ludzie i obrazy. Od Davida do Picassa*. Warszawa 1958, s. 207.

Inne prywatne wypowiedzi pisarki potwierdzają szczególną jej estymę wobec tej egzotycznej sztuki (L 1, 478). Oczywiście zawarte w listach wartościujące epitety pozwalają jedynie na skonstatowanie faktu pozytywnego odbioru grafiki japońskiej; podobne zresztą wnioski nasuwa lektura *Fin-de-siècle'istki* („arcydzieła Outamaro”<sup>70</sup>). Ale już w innym utworze (*Jak tęcza*) sposób kreowania obrazu jesieni na wzór drzeworytów japońskich wskaże na funkcjonowanie w świadomości Zapolskiej sztuki Dalekiego Wschodu jako wzoru stylowego. Wiązało się to — jak zauważył Zdzisław Kępiński<sup>71</sup> — z drugą fazą inspiracji japońszczyzną, fazą charakteryzującą się czerpaniem bodźców stylizacyjnych do tworzenia sztuki na wskroś dekoracyjnej i do odejścia od naturalizmu (nabizm w opozycji do impresjonizmu). W powieściowym opisie wycinka rzeczywistości ewokowane są linearność, asymetria i fragmentaryczność jako podstawowe cechy stylowe orientalnej wypowiedzi artystycznej. Zauważyć też należy, że wyakcentowaniu predylekcji grafików japońskich do dekoracyjnego traktowania płaszczyzny towarzyszy ujawnienie specyficznego, odmiennego od okcydentalnego, typu przeżycia świata przyrody.

Na marginesie przedstawionych tu rozważań odnotować trzeba istotny fakt, jaki stanowi rzetelna wiedza Zapolskiej o sztuce znanej w kraju bardzo powierzchownie. Podobny ewenement w praktyce literackiej polskich realistów i naturalistów to akceptujące odwoływanie się do twórczości Gauguina. Zasługuje tu na uwagę właściwe odczytanie najistotniejszych komponentów dzieła plastycznego<sup>72</sup>, manifestujące się w opisie bohaterki powieści, opisie o znamiennej dla wypowiedzi Zapolskiej konstrukcji *quasi*-eseju integralnie związanego z przebiegiem fabularnym. Wybitne walory poznawcze owej miniaturowej recenzji intensyfikuje też i poszerza o sferę etyczną kontekst. W powieści z r. 1913, *O czym nawet myśleć się nie chce*, sposób demaskowania mieszczańskich konwencji i specyficznej moralności zestawień można z podobnymi tendencjami w dziełach gloryfikatora pierwotnych cywilizacji. Podstawę do takiego zestawienia stanowi kreacja bohaterki na wzór „Madonny prymitywnej o taitańskim wdzięku”, podtrzymująca wiarę człowieka w siebie i w piękno podstawowych instynktów funkcjonujących w nieskażonej formie w prymitywnych społecznościach. Tożsamość celów sztuki podporządkowana więc została w świadomości Zapolskiej tożsamość środków wyrazu, czego bynajmniej powieściopisarka nie ukrywa, powołując się na nazwisko mistrza z Pont-Aven.

<sup>70</sup> Jest to francuska wersja brzmieniowa nazwiska japońskiego mistrza (K. Utamaro), która w Polsce była w powszechnym obiegu od czasu pojawienia się monografii pióra E. de Goncourta *Outamaro*. Zob. też I. Matuszewski, *Malarstwo japońskie*. „Tygodnik Ilustrowany” 1900, nr 49.

<sup>71</sup> Kępiński, *op. cit.*, s. 21.

<sup>72</sup> Zob. G. Zapolska, *O czym się nawet myśleć nie chce*. DW 9, 186: „[...] Marysieńka z dzieckiem na ręku była wiernym odbiciem *Madonny taitańskiej*

Geografię fascynacji estetycznych dokumentują i poszerzają aluzje do malarstwa Trecenta i Quattrocenta, szczerze rozsiane w powieściach Zapolskiej powstałych po jej powrocie do kraju. Szczególnie wiarygodnym dokumentem szczerego przejęcia się pisarki sztuką „prymitywów” jest powieść *Zaszumi las*<sup>73</sup>, zawierająca najpełniej i najpiękniej wyrażoną apoteozę malarstwa wczesnego renesansu. Istotnym celem zabiegów autorskich było ukazanie reakcji człowieka na dzieło sztuki (zwłaszcza w sytuacjach stresowych, kiedy percepcja utworu artystycznego jest bezwiedna, nie kontrolowana<sup>74</sup>), w konkluzji jednak rzutujące na ocenę wartości prezentowanego malarstwa. Konstatując, że rysem znamionnym malarstwa prerafaelitów jest świeżość, naiwna szczerość uczuć, otwartość, egzaltacja, intuicyjne konstruowanie rzeczywistości — w opozycji do sztuki następnego okresu, intelektualnej, chłodnej, wyrafinowanej, ujętej w karby późnorenansowych reguł artystycznych — Zapolska deklaruje się jako zwolenniczka pierwszego typu przedstawienia malarzkiego, głównie z powodu jego walorów etycznych. Kryterium moralne determinuje częstotliwość odwołań do malarstwa „prymitywnego”, ich formę i jakość. Pisarka wykazuje szczególną predylekcję do konstruowania opisów postaci, przy czym bezpośrednia charakterystyka w mniejszym stopniu dotyczy cech fizycznych (choć i one są brane pod uwagę, zwłaszcza jako refleks neoplatonickiej tezy o urodzie fizycznej będącej powtórzeniem, odzwierciedleniem piękna duchowego), w większym natomiast akcentuje walory osobowości bohatera<sup>75</sup>.

Reminiscencje dzieł Cimabuego, Fra Giovanniego da Fiesole (zwanego Fra Angelico), Ghirlandaia, Botticellego też nie są przypadkowe, wymienieni malarze kontynuują styl „ozdobny” bądź „linearny”, aprobowany przecież przez Zapolską już w *Nowych kierunkach w sztuce*

---

Gauguina, tej gwiazdnej doskonałości w natchnieniu mistrza. To samo bezbronne piękno, coś nieskalanego, podanego w czarach krystalicznie doskonałych w barwie i kształcie, w matce skoncentrowane jako rezygnacja, w córce jako słodkie oczekiwanie szlachetne”. Interpretacja powyższa bliska jest dzisiejszym konstatacjom, np.: K. Mittelstädt, *Paul Gauguin*. Przełożył E. W. Skowron. Warszawa 1975, objaśn. do tablicy XIII.

<sup>73</sup> W skrupulatny sposób udokumentowała autobiograficzne podglebie powieści Czachowska (*op. cit.*, s. 225 n.).

<sup>74</sup> Zob. DW 6, 225—226: Orlicki „szedł bezmyślnie i błędził bez celu, rzucając spojrzenia na obrazy, których nie widział prawie [...]. Instynktem kierując się, znalazł się Leon w sali prymitywów [...]. I tu [...] stanął wreszcie jakby u kresu swej szalonej, bezcelowej wędrówki [...]. Gdyby go kto zapytał, co widzi w tej chwili, Leon nie znalazłby odpowiedzi. On nie widział — on odczuwał. I w odczuciu tym odpoczywał cały [...]. Poddawał się temu wrażeniu. Oddychał”.

<sup>75</sup> Zob. G. Zapolska, *Córka Tułski*. DW 8, 196: „to jest Primavera, to dziewczę [Pita] subtelne i czyste. Primavera duszy, Primavera ciała. [...] coś im w sercach drga, jakby zbudziły się jeziora sennie, jakby przemknęły wśród łąk kwietnych gędky wiosniane, jakby własna młodość wracała i modliła się cicho w nagle rozwartą duchową kaplicę. To odczuwają ludzie, gdy idzie Pita [...]”.

(pisała tam m. in. o dekoracyjnej i katartycznej funkcji malarstwa). Nadto — w interpretacji autorki *Janki* — dzieła cytowanych mistrzów wyrażają melancholijny smutek, prowadzą do wzniosłych myśli, stanowią efekt poszukiwania Piękna, są wreszcie manifestacją subiektywnej postawy twórcy, która bierze górę nad wykoncypowaną postawą obserwatora i naśladowcy rzeczywistości. Wymienione komponenty dzieł „prymitywów” odnajduje Zapolska tak w sztuce bractwa prerafaelitów, jak i we współczesnym malarstwie symbolicznym, co w efekcie prowadzi do zamiennego posługiwania się przez nią w opisie aluzją odwołującą się do różnych odmian malarstwa idealistycznego. Toteż bohaterka porównywana do prerafaelickiego aniołka (*Taka była słodka, Sezonowa miłość*), Primavera Botticellego (*Córka Tuśki*), dziewcząt Burne-Jonesa (*Sezonowa miłość*) czy aniołków Schneidera (*Sezonowa miłość, Córka Tuśki*) w każdym przypadku ujawnia te same cechy osobowości: zawsze jest heroiną kondensującą w sobie doskonałość spokojną, prostotę szlachetną i profetyczną wiedzę.

Owe zabiegi utożsamiające różne przejawy „sztuki duchowej” dowodzą pośrednio otwartości na wielorakie formuły malarstwa symbolicznego. Wystarczy tu odwołać się do opisu postaci w *Antysemitniku* (DW 10, 118—119), stanowiącego reminiscencję fantasmagorycznych kompozycji Redona, czy do opisów bohaterek *Sezonowej miłości* i *Córki Tuśki* (DW 7, 354, 65), nawiązujących do przedstawień plastycznych Schneidera. Pojawienie się tego rodzaju opisów stanowi kontynuację agitacyjno-popularyzatorskich zabiegów Zapolskiej; najbardziej wyeksponowana jest zasada interpretowania rzeczywistości przez pryzmat własnych doznań, stanowiąca wyraz nowej postawy poznawczej, intelektualnej i emocjonalnej. W *Nowych kierunkach w sztuce* adherentka poglądów Sérusiera treści symboliczne zawarte w dziełach sztuki tłumaczyła „syntezą duszy artysty i duszy natury”. Podobnie w *Sezonowej miłości*: obraz jest wydobyciem i zaklęciem w formę artystyczną najdelikatniejszych, najsubtelniejszych procesów zachodzących w duszy, a jego przedmiotem wszystko to, co nieuchwytnie, tajemnicze, zaledwie poznawalne. Pierwszoplanowa ekspozycja emocjonalnych przeżyć osiągana jest w malarstwie symbolicznym przez uproszczenie form, rezygnację ze zbędnych detali, koncentrację na głównym motywie, wreszcie operowanie intensywnym kolorem. Według tej właśnie receptury zbudowany jest dramatyczny epizod w powieści z r. 1904, ewokujący kompozycje religijne Schneidera oraz interpretujący je jako symbol losu ludzkiego (oscylowanie między nienawiścią a miłością) spotęgowany do rozmiaru kosmicznego dramatu; jego projekcję odnajduje pisarka w krajobrazie jako praprzyczynę bytu, w pejzażu, który nabiera tym samym cech krajobrazu uczuć <sup>76</sup>.

<sup>76</sup> Zob. interpretacje wcześniejsze pojawiające się w prasie polskiej, np. Wł. N., *Przedstawiciele i reformatorowie sztuki współczesnej. S. Schneider*, „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nr 14, s. 263—264.

### Na marginesie zabiegów agitacyjnych

Afirmacja malarstwa Trecenta i Quattrocenta, dzieł prerafaelitów angielskich, nabistów, różnych odcieni symbolistów czy — przejściowo — impresjonistów, realistów, naturalistów nie wykluczała wrażliwości estetycznej na inne przejawy sztuki. Wręcz przeciwnie: dwugłos publicystyki i utworów literackich, obrazujący ewolucję poglądów estetycznych pisarki, dokumentuje także permanentne poszerzanie obszarów penetracji estetycznej. Kultura plastyczna Zapolskiej znajdowała ujście w każdym niemal tekście beletrystycznym jej pióra, przy czym zadziwia — na tle sztuki pisarskiej realistów i naturalistów<sup>77</sup> — różnorodność tendencji malarskich, które знаła i umiejętnie wykorzystywała autorka *Moralności pani Dulskiej*. Jest to efekt osobistych kontaktów z malarzami, ale także i wzmożonego, zwłaszcza po pobycie we Francji, poszukiwania kontaktu ze sztuką. Szczególnie mocno zaznaczył się w twórczości Zapolskiej jej pobyt na Lido i w Wenecji w 1898 roku. Artystowska powieść *Jak tęcza*, w której — że posłużę się określeniem Rurawskiego — „tropiła Zapolska artystkę w mieszcze”<sup>78</sup>, jest dowodem ogromnego wyczulenia pisarki na osiągnięcia kolorystyczne weneccjan. Pretekstu do prezentowania osobistych, bardzo rozbudowanych interpretacji obrazów malarzy weneckich dostarcza umieszczenie bohaterki powieści w mieście św. Marka. Opis Wenecji ma charakter zdecydowanie subiektywny: stymulowany jest doznaniem bohaterki oraz nieustanną interferencją atmosfery przeszłości zaklętej w dziełach sztuki na rzeczywistość. Trzy obrazy: *Porwanie Europy* i *Apoteoza Wenecji* Veronese’a oraz Tintoretta *Ariadna*, *Wenus i Bachus* (zwany też *Mistyczne zaślubiny Wenecji z Adriatykiem*), to kanwa, na której powstaje obraz Wenecji, przy czym ewokacje alegorycznego dzieła Veronese’a, aluzje do Tycjanowskich obrazów, których treścią był triumf religii chrześcijańskiej nad wiarą Wielkiej Porty, czy też do malowideł apoteozujących uczestników bitwy pod Lepanto mają świadczyć o świetności, minionej potędze miasta; inna natomiast twarz Wenecji ukazywana jest poprzez dzieła Tintoretta i Veronese’a (*Porwanie Europy*), liczne płótna Bonifacii i Tiepola<sup>79</sup>. Z tych ostatnich obrazów emanuje pierwiastek zmysłowy, fluid nieposkromionego, zwierzęcego wręcz erotyzmu, który ewo-

<sup>77</sup> Dotyczy to nawet M. Konopnickiej, wykazującej wyjątkową predylekcję do przetwarzania motywów, kompozycji i technik malarskich na język literatury. Piszę o tym w pracy *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej* (w druku).

<sup>78</sup> Rurawski, op. cit., s. 303.

<sup>79</sup> Podobne refleksje są udziałem i historyków sztuki; identycznie fenomen Wenecji — miasta o dwóch obliczach — ujmie P. Muratow (*Obrazy Włoch. Przełożył P. Hertz. T. 1. Warszawa 1972, s. 14—15*), sztuce Carpaccia, Gentile Belliniego, Tycjana, Bonifacii, Veronese’a i Tiepola przeciwstawiając malarstwo Giorgione’a, Tintoretta czy drugiego z Bellinich, Giovanniego.

kują: byk porywający Europę oraz sobolowe futra „bramujące piersi kobiet Bonifazja”.

Powieść jest niewątpliwie słaba, grzeszy naiwnością i płytkością analizy psychologicznej (na co zwróciła uwagę Konopnicka<sup>80</sup>), ale wszystko to w pewnym sensie rekompensują wspaniałe, rozbudowane sekwencje opisowe, fascynujące wyczuleniem na kształt czy barwę. W dziełach Tintoretta tropi Zapolska rozmach i wybujałość form, erupcyjny dynamizm wzmagany dramatycznymi efektami świetlnymi. Tiepolo i Bonifacio w jej interpretacji są kreatorami radosnej, sensualistycznej wizji życia, swobodnie poruszającymi się na gruncie alegorii i antycznej mitologii, olśniewającymi widza zmienną grą kolorów. Wreszcie twórczość Paola Caliariego zinterpretuje Zapolska jako manifestację hedonistycznej postawy życiowej, jako hymn na cześć życia, uzewnętrzniający się poprzez przenikliwe akcenty kolorystyczne, malownicze dysonanse oraz — co miało świadczyć o pewnej zbieżności z nabistami w zakresie poszukiwań kolorystycznych — śmiałe zestawienia czystych, podstawowych barw. Mistrzostwo modulacji barw odtwarzała pisarka grupując epitety o wybitnych walorach wizualnych, tworząc sugestywne porównania, które podkreślają świeżość zestawień kolorystycznych, jak też iryzującą tonację dzieł, zwłaszcza migotliwość srebrzystoróżowych i srebrzystozielonych tonów (brylantowa rosa, róża padająca w ton wodną i rozpryskująca wokół siebie snop wirującego srebra; perły zestawione z morbideznością ciała; karnacja piersi kobiecej powtórzona przez biel gronostajów bądź skontrastowana z futrem sobolim; ciężkie, złociste, turkusowe, rubinowe aksamity i brokaty; wieniec brylantowych gwiazd; nozdrza lekko rozchylone jak zorza wychylająca się z ostępu; korona światła odbitych w lustrze laguny, itp.).

Głęboką u Zapolskiej znajomość weneckiego czy — szerzej — włoskiego malarstwa potwierdzają także reminiscencje dzieł Carpaccia, Dolciego, Rafaela czy Michała Anioła Buonarrotiego rozsiane na kartach utworów literackich (*O czym się nawet myśleć nie chce*, *Śmierć Felicjana Dulskiego*, *Fin-de-siècle'istka*) i w każdym przypadku zaopatrzone w krótki komentarz, świadczący o akceptacji bądź negacji przywołanego dzieła czy ewokowanej tendencji artystycznej.

Nader bogato pod względem ilościowym prezentują się odwołania do sztuki francuskiej, tak dobrze Zapolskiej znanej w wyniku wielokrotnie odbywanych wycieczek do Luwru czy Muzeum Luksemburskiego. Aluzje do dzieł Watteau, Greuze'a, Fragonarda, Chardina, Chaplina i Henera mają jednak stereotypowy charakter zastępczego, skrótowego opisu zewnętrznego postaci, a i sam zestaw nazwisk nie odbiega od konstelacji malarzy akceptowanych przez ogół literatów pozytywistycznych. Wyjątek stanowią jedynie cytaty z grafik Grevina i Marsa; ostry, bez-

---

<sup>80</sup> Informacja według: Czachowska, *op. cit.*, s. 263—264.

kompromisowy, drapieżny sposób prezentacji wstydlivych tematów, znamionujący działalność karykaturzystów francuskich, ściśle przylegał do zamierzeń ideowo-artystycznych Zapolskiej i przetransponowany został — z pozytywnym na ogół skutkiem — do powieści „skandalizujących” (*Przedpiekle, O czym się nie mówi, O czym się nawet myśleć nie chce*).

Na tle beletrystyki realizmu i naturalizmu<sup>81</sup> zaskakująco niska jest natomiast w prozie Zapolskiej frekwencja nazwisk malarzy holenderskich i belgijskich. Jeśli nie liczyć van Gogha, którego twórczość tkwi zresztą mocno w nurcie sztuki francuskiej, to jedynie aluzja do słynnej *Mors Ropsa* oraz portretów reprezentacyjnych van Dycka jest dowodem zauważania walorów malarstwa północnoeuropejskiego.

Równie akcydentalne jest pojawianie się nazwisk malarzy niemieckiego obszaru językowego (Schneider, Holbein, Makart), co pozwala wnioskować, że Zapolskiej, tak mocno uczuciowo związanej z Francją, sztuka krajów romańskich była znacznie bardziej znana i bliska niż malarstwo innych części Europy. Niewątpliwie też obracanie się przez lat kilka w kręgu artystycznej bohemy paryskiej przekonało pisarkę o czołowej roli Francji w kształtowaniu nowych doktryn artystycznych, a malarskich zwłaszcza.

Ujawniane w działalności sprawozdawczo-krytycznej oraz epistolografii zainteresowanie rozwojem sztuki polskiej (poszukiwanie dzieł rodzimych artystów na wystawach paryskich, listy „protekcyjne” w sprawie Podkościńskiego i Pankiewicza<sup>82</sup>, itp.) w marginalny sposób odzwierciedlone zostają w utworach literackich; co więcej — fascynacje te są widoczne jedynie w tekstach powstałych przed 1900 rokiem. W przeciwieństwie do aluzji kierujących czytelnika w stronę sztuki obcej odwołania do malarstwa rodzimego cechuje na ogół mała zawartość ładunku informacyjnego. *Quasi-recenzję* czy też mały komentarz zastępuje suche wyliczenie nazwisk bądź dzieł, opatrzonych ewentualnie jednym epite-tem, np.: zamajaczyła *Elegia* Siemiradzkiego; energiczna *Głowa starca Kotsisa*; żywe obrazy według Grottgera; coś rudego, wdzięcznego, w rodzaju lalek Wyczółkowskiego: liliowy odcień twarzy z *Świeczników chrześcijaństwa*. Przytoczone przykłady nawiązań realizują powszechny, najczęściej spotykany w literaturze pozytywistycznej schemat charakteryzowania osób bądź za pomocą porównań do bohaterów obrazów, bądź też poprzez ukazanie stosunku postaci powieściowych do określonych

<sup>81</sup> Piszę o tym w pracy *W kręgu malarstwa niderlandzkiego*.

<sup>82</sup> Do A. Wiślickiego pisała w r. 1890 (L 1, 112): „Pankiewicz bawi w Warszawie [...]. Jest to — nędzarz. Pamiętaj Pan o tym! Przyjmij go z wyciągniętymi rękami, serdecznie, po swojemu. Poszukaj mu trochę obstarunków [...]. Otocz go Pan opieką. Zrobisz dobrze, bo wielki to talent, szamocący się z pleśnią świata”. Tegoż 1890 roku ponownie informowała Wiślickiego (L 1, 112): „Najstraszniejsze zwierzę to Gerson w Warszawie. Co oni z tym nędzarzem Pankiewiczem wyprawiają? Sprzedałam mu te dwa obrazy”.

dzieł sztuki. Szczegółowe wymienienie specyficznych cech obrazu ma miejsce jedynie wtedy, gdy ocena działalności malarskiej wypada negatywnie. Tak np. niezmienna maniera Franciszka Żmurki, autora portretów, pólaktów i aktów wzbudza w Zapolskiej sprzeciw z powodu dążności do epatowania odbiorcy erotyzmem, a rozbudowany opis obrazów stanowi motywację pejoratywnego ustosunkowania się do twórczości tak popularnego w kręgach mieszczańskich malarza. Niechęć pisarki do malarstwa Żmurki uzasadniona jest jej animozją do akademizmu, której wielokrotnie dawała wyraz w sprawozdaniach nadsyłanych z Paryża i w listach pisanych stamtąd w ostatniej dekadzie wieku XIX<sup>83</sup>.

Przenoszenie emocji i wrażeń doznawanych w czasie kontemplacji dzieła sztuki na wypowiedzi publicystyczne oraz twórczość beletrystyczną dowodzi autentycznego zaangażowania w sprawy plastyki, a nie tylko ulegania modzie, początkowo pozytywistycznej, a później i młodopolskiej. Zagadnieniami natury estetycznej żyła Zapolska na co dzień, a jej utwory literackie są dokładnym refleksem tej fascynacji. Tłumaczy to zauważalną, ujawniającą się równolegle w publicystyce i beletrystyce, ewolucję poglądów estetycznych, prowadzącą w efekcie do rozziewu, jak i istnieje pomiędzy akceptacją naturalizmu w literaturze a negacją jego zasad w malarstwie<sup>84</sup>.

U Zapolskiej świadomość społecznej funkcji literatury, połączona z ambicjami kształtowania kultury estetycznej w kraju, rzutowała też na sposób prezentacji zagadnień malarskich. W znacznej części odwołania do sztuki plastycznej mają charakter rozbudowanych opisów, w których ujawnia się osobisty stosunek pisarki do przedstawionych dzieł czy kierunków artystycznych. Nacechowane emocjonalnie uwagi uzyskiwały postać miniaturowych recenzji o wybitnych walorach poznawczych, a niejednokrotnie i stylistycznych<sup>85</sup>, które to walory potęguje jeszcze ogrom penetracji estetycznej<sup>86</sup>, jak i jego — w oczach przeciętnych od-

---

<sup>83</sup> Znamienna jest reakcja na wieść o przyznaniu Georges'owi Rochegrosse'owi medalu (L 1, 152): „To bydlę ma dostać medal! Co tam za światła! Co tam za dekoracje! Niczym *Agrypina* Żmurki”.

<sup>84</sup> Na zagadnienie to zwróciła uwagę Korzeniewska (op. cit., s. LXX), stwierdzając, że Zapolska w ostatnim sprawozdaniu z Paryża „Powtarzała [...] naiwne sformułowania dziennikarzy i zaczynający wówczas wchodzić w modę bełkot modernizmu. Wpływy te jednak były powierzchowne i nie oddziaływały na jej twórczość. Dziwniejsze jednak było to, że teoretycznie uzasadniona krytyka naturalizmu ograniczała się tylko do spraw plastyki, nie zmieniając poglądów Zapolskiej na literaturę i teatr”.

<sup>85</sup> Problem stylistycznej funkcji określić barw w prozie Zapolskiej wymaga oczywiście dokładnego przebadania, ale już teraz stwierdzić można, iż autorka *Janki* jest wybitną kolorystką w prozie polskiej.

<sup>86</sup> Zdumiewająca rozległość zainteresowań estetycznych Zapolskiej uwidocznia się w zestawieniu z fascynacjami sztuką prezentowanymi w twórczości literackiej



biorców — egzotyka. Druga, znacznie ciekawsza forma prezentacji zagadnień plastycznych zauważalna jest zwłaszcza w powieściach artystowskich; atmosfera malarstwa idealistycznego kreowana jest tu w sposób „polifoniczny”, uwzględniający wszystkie warstwy tekstu.

---

i publicystycznej przez pisarzy szczególnie podatnych na zagadnienia plastyczne: Konopnicką początkowo fascynowało historyczno-patriotyczne malarstwo słowiańskie (A. Grottger, J. Matejko, W. Brożik), później — sztuka Trecenta i Quattrocenta oraz freski Michała Anioła; Sygietyńskiego interesował realizm oraz impresjonizm; Prusa — realizm; Gomułckiego — malarstwo idealistyczne, głównie romantyczne (Delacroix); Orzeszkową — realizm, zwłaszcza „*petits maîtres*” w. XVII i z oczywistych względów (nacechowanie patriotyczne!) kartony Grottgera; Sienkiewicza — sztuka akademicka w. XIX (zwłaszcza H. Siemiradzki) oraz Trecento i Quattrocento; Marrené-Morzkowską — Trecento, Quattrocento, „*petits maîtres*”.